coleção dramaturg*ias*

André Antoine

CONVERSAS SOBRE A ENCENAÇÃO

Tradução, Introdução e Notas
Walter Lima Torres

7 LETRAS

© André Antoine

Título original: *Causerie sur la mise en scène / Conférence de Rio de Janeiro*

Projeto editorial
Jorge Viveiros de Castro

Editoras-assistentes
Valeska de Aguirre
Marília Garcia
Fernanda Costa e Silva

Preparação de originais e copidesque
Jorge Moutinho

Capa
Jorge e Angela

ANTOINE, André

Conversas sobre a encenação / André Antoine (tradução de Walter Lima Torres) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

66 p. (Coleção Dramaturg*ias)*

ISBN 85-7388-287-5

1. Teatro. I. Título.
II. Série

CDD 842

2001
Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico 674 sala 417 – Jardim Botânico
Rio de Janeiro – RJ – 22461-000
www.7letras.com.br – editora@7letras.com.br
21-2540-0037 / 2540-0130

Sumário

Apresentação 7
Introdução 9
Conversa sobre a Encenação 23
Conferência do Rio de Janeiro 43
Referências Bibliográficas 60

Apresentação

Este livro é um dos primeiros resultados da pesquisa "A noção de encenação e sua aplicabilidade no teatro brasileiro: do pré-encenador aos nossos dias", que desenvolvo, como professor do Curso de Direção Teatral da ECO/UFRJ, no Núcleo de Estudo e Pesquisa em Artes Cênicas (Nepac) da UFRJ, que conta com o apoio da Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB) e do CNPq.

Foi fundamental para a realização deste trabalho o Prêmio Antônio Luís Vianna, que recebi, em 1999, do Conselho de Ensino para Graduados (CEPG) da UFRJ e da FUJB.

Gostaria de agradecer a Jorge Moutinho, Angela Leite Lopes e Andréa Doré.

Dedico este livro aos alunos do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.

Walter Lima Torres
Rio de Janeiro, novembro de 2001

Introdução

André Antoine e seu trabalho teatral foram, durante muito tempo, negligenciados pelos historiadores do teatro – ficando à sombra das realizações, primeiramente, do fundador do Vieux Colombier, Jacques Copeau, e em seguida de seus seguidores, os encenadores do Cartel.[1] A pesquisa naturalista desenvolvida por Antoine em suas montagens ao longo do tempo foi tradicionalmente colocada em oposição à poetização da cena moderna, tanto pelos simbolistas quanto pela estética idealizada por Copeau, para quem alguns estudiosos franceses reivindicam a paternidade da moderna encenação na França.

Entretanto, por consenso em torno de seu ambicioso empreendimento, costuma-se atribuir a Antoine, na verdade um modesto funcionário da Companhia de Gás de Paris, a primazia da moderna encenação e o surgimento da figura do moderno encenador como a conhecemos atualmente – o qual, ao interpretar uma obra, transpondo-a cenicamente, coordena e dirige os trabalhos de outros artistas na busca de uma unidade estética. Autodidata, artista amador, trabalhando de dia e freqüentando cursos de arte dramática à noite, aos 20 anos, em 1878, ele foi recusado no tradicional Conservatório de Teatro de Paris. Sua formação se deu, portanto, no âmbito das instituições republicanas: exposições, museus, bi-

[1] O Teatro do Vieux Colombier foi criado por Jacques Copeau (1879-1949) em 1913. Preconizando uma renovação da linguagem cênica, o trabalho teatral de Copeau tinha por base a renovação dos valores éticos e artísticos em relação aos atores e uma reforma de cunho moral e estético em relação ao ofício do diretor teatral. Já o Cartel designa a associação de quatro diretores teatrais, expoentes da cena francesa do período entre guerras: Gaston Baty (1885-1952); Charles Dullin (1885-1949); Louis Jouvet (1887-1951); e Georges Pitoëff (1884-1939). Fundado em 1927, o Cartel baseava-se numa forte solidariedade, na estima profissional e no respeito que os diretores nutriam uns pelos outros. Num momento em que a subvenção estatal limitava-se aos chamados teatros nacionais, um dos objetivos do Cartel era o de possibilitar meios de produção e discussões estéticas visando à realização de um teatro de arte em oposição ao dito teatro comercial.

bliotecas e teatros, além da própria prática teatral, como figurante ou chefe de claque.

Motivado por um olhar investigativo acerca de novas formas cênicas possíveis de serem transpostas para o palco, ele se tornou na virada do século XX o animador de um grupo de artistas semiprofissionais que, com base nos princípios que Émile Zola havia aplicado ao romance, revolucionou a ordem estabelecida referente à escrita e à encenação de uma peça de teatro. De talento múltiplo, sua inquietação e sua sinceridade de propósitos relativas à prática teatral não o limitaram à atividade de diretor teatral. Além de grande ator de composição,[2] exerceu a função de diretor artístico (Théâtre Libre, em 1887; Théâtre Antoine, em 1897; e Théâtre National de l'Odéon, de 1906 a 1914), tendo ainda se dedicado à crítica cinematográfica e teatral. Antoine foi também cineasta de vanguarda, destacando-se como um dos primeiros a filmar cenas de exterior, situando-se como um dos precursores do cinema realista francês dos anos 1930, como se constatou na retrospectiva, exibida pela Cinemateca Francesa em 1990, dos seus nove filmes realizados no período de 1914 a 1921.

Dez anos separam a fundação do Théâtre Libre, em 1887, numa pequena sala em Montmartre, da empresa comercial Théâtre Antoine, instalada em 1897 num *boulevard* da capital francesa. De

[2] A noção de ator de composição se consolida com o advento do naturalismo no teatro. Concomitantemente ao surgimento da figura do encenador, o ator de composição, por oposição ao ator tipo, seria capaz de interpretar os mais variados papéis compondo suas criações por meio de um esforço "camaleônico", na tentativa de se diferenciar o máximo possível do personagem. Ao contrário, o ator tipo empresta sua figura e seu jogo especializado à galeria de personagens tipos. Com relação ao teatro brasileiro, a classificação por tipos foi uma realidade da prática teatral como atestam as classificações para os tipos femininos. Exemplos: Tipo de Ingênua – 15 a 20 anos, mulher muito jovem de caráter tímido, romântico, sonhador; Tipo de Dama Galante – 20 a 30 anos, normalmente os tipos de mulheres fatais, sedutoras, não identificadas com o tipo da mãe de família. Figura romântica de tipo tentador; Tipo de Dama Central – 30 a 50 anos, mulher de meia-idade. O tipo da mãe de família. Mulher madura e distinta; Tipo de Dama Caricata – 50 anos em diante, tipo da mulher de modos caricaturais ou ridículos; Tipo da *Soubrette* – idade variada. Tipo de mulher intrigante, aia, criada, empregada, serviçal, confidente, paulatinamente substituída pelo tipo da Mulata Pernóstica.

1906 a 1914. Antoine dirigiu um dos mais prestigiosos teatros subvencionados pelo Estado francês, o Théâtre de l'Odéon, sendo interrompido apenas por causa da Primeira Guerra Mundial. Antecedendo esse período de oito anos, observa-se a circulação da trupe do Théâtre Antoine em turnês, primeiramente por algumas cidades européias e depois pelas principais capitais da América Latina.

A presença de companhias francesas nas principais cidades da América Latina é uma realidade que, com certeza, remonta à primeira metade do século XIX, sobretudo em nosso caso, após a chegada ao Brasil da família real portuguesa em 1808. Entretanto, é possível que trupes estrangeiras já tivessem visitado algumas cidades brasileiras durante o período do Vice-Reinado. A este respeito, a crônica e o testemunho de viajantes estrangeiros de passagem pelo Brasil têm muito a nos informar sobre a circulação e a atividade dessas trupes.[3]

Na virada do século XIX para o XX, sabe-se que o movimento dessas companhias – não só francesas – se intensificou. A primeira turnê de Sarah Bernhardt, por exemplo, data de 1886, precedida por Eleonora Duse, em 1885. João Caetano, na sua condição de empresário, já havia trazido artistas estrangeiros para os palcos cariocas, e também *Monsieur* Arnaud, do legendário Alcazar da Rua da Vala, contratou numerosas companhias líricas que por aqui abalaram os costumes e lançaram moda. O Théâtre Antoine, portanto, foi uma dessas companhias que visitaram o Brasil na famosa temporada francesa de 1903. O espírito que animava essas companhias estrangeiras era o "de fazer a América", ou "conquistar e civilizar", como se dizia no Velho Mundo. Como se a América do Sul continuasse a ser, em 1903, uma selva repleta de seres primitivos e fantásticos. E Antoine reconheceu essa prática – já assimilada pelos artistas europeus, franceses e sobretudo italianos, com exceção dos portugueses – quando afirmou, na sua conferência no

[3] Sobre as turnês de companhias francesas, consultar Werneck (s.d.) e Lima Torres (1996).

Rio, que "essas excursões à América do Sul gozam de grande prestígio em nosso país. Todos vêem com bons olhos esses eldorados maravilhosos, de onde nos chega toda sorte de douradas lendas..." (*Conferência do Rio de Janeiro*).

Para as companhias estrangeiras desse período, a turnê era o espaço de consagração artística mundial associada à discutível idéia de irradiação de uma cultura, no sentido de que elas estariam contribuindo para a civilização e a formação cultural das jovens nações do novo mundo. Por detrás desse discurso, de fato, verifica-se que a turnê, quando bem gerenciada, era um negócio altamente rentável, um empreendimento atraente para quem então quisesse se arriscar a atravessar o Atlântico. Somente mais tarde, num período mais recente, sobretudo entre 1940 e 1970, a turnê de companhias européias passaria a desfrutar realmente do estatuto de missão diplomática e de intercâmbio cultural. Podemos dizer que a vinda de Antoine ao Brasil se inscreve, portanto, na perspectiva de uma companhia particular que é empresariada e trazida aos palcos brasileiros com o intuito de buscar entre nós sua consagração no estrangeiro e o favor de um benefício econômico.

* * *

Causerie sur la Mise en Scène, traduzido por *Conversa sobre a Encenação* e aqui, pela primeira vez, publicado na sua íntegra em português, é um texto inaugural por abordar os princípios da moderna encenação e no qual Antoine não esconde sua filiação às idéias de Zola. Datando de 1903, com Antoine já dirigindo profissionalmente desde 1897 a companhia que leva seu nome, este texto aspira menos a ser uma teoria sobre a estética naturalista e mais a uma reflexão sincera, ao balanço de um conhecimento, a uma experiência aferida no dia-a-dia sobre um ofício que, como Antoine mesmo dizia, acabava de nascer. Essa preocupação em decifrar uma experiência artística por meio de um olhar crítico e de uma auto-reflexão passou a ser, como se verificou mais tarde, prática corrente no discurso produzido por outros diretores.

Antoine já havia demonstrado intimidade com a matéria quando redigiu, em 1890, um opúsculo apresentando o relatório das temporadas do Théâtre Libre direcionado ao círculo, a princípio restrito, dos assinantes de seus espetáculos.[4] Nesta obra ele apresentava, com minucioso detalhamento, vários aspectos da sua prática teatral, desde as condições sociais e econômicas até as considerações estéticas e culturais que o levaram a fundar e animar a atividade do Théâtre Libre, em 1887. Podemos encontrar, por exemplo, um belo histórico sobre a criação desse círculo de amadores que, do pequeno teatro da colina de Montmartre, iria revolucionar a cena parisiense.

Antoine expõe a necessidade de um novo repertório, procurando revelar jovens autores que investiguem com suas peças o homem segundo a influência do ambiente onde se encontra. Ele também reivindica uma renovação do jogo dos atores, promovendo uma interpretação mais sóbria e contida, mais natural, evitando as piscadelas dos artistas com a intenção de seduzir os espectadores. Antoine aborda ainda a necessidade de uma reformulação do edifício teatral, questionando a disposição palco e platéia – pois, ao mesmo tempo que mergulhava a platéia no escuro, rompia com a hierarquia do olhar, deixando-se influenciar claramente pelo teatro construído em Bayreuth por Wagner, em 1877. Sua proposta antevê, na verdade, a criação dos atuais centros culturais ou das casas de cultura implementadas na França por André Malraux, anos mais tarde.

Fica evidente a preocupação de Antoine em expor – a expressão é moderna, mas não há outra – seu projeto artístico, estético e cultural, não só dando visibilidade à sua luta mas também demonstrando como este projeto, ao prestar suas contas à comunidade, reclama sua inscrição dentro de uma política cultural mais ampla, fato que prenuncia a consolidação da atividade teatral como serviço público, objeto de discussões futuras.

[4] Cf. Antoine (1979).

Retomando as mesmas questões de 1890, a conferência de Antoine não deixa de traduzir um certo espírito positivista e científico inerente à época, com o qual procura explicar a sociedade ao aplicá-lo ao fazer teatral, na tentativa de ordená-lo e sistematizá-lo. De fato, Antoine assiste ao debate em torno de uma sociologia nascente, já que Émile Durkheim publicava em 1894 suas *Regras do Método Sociológico.* Atribuindo-se importância a segmentos menos favorecidos da sociedade, no momento de se pensar a divisão do trabalho social, percebe-se a transposição para os palcos de espaços e personagens até então estranhos à estética realista romanesca: açougues, albergues, lavanderias, cortiços... Desloca-se do espaço pré-codificado do *salon* ou da sala de visitas para se revelar em espaços inauditos, responsáveis por uma construção espacial capaz de incitar a ação/reação relativa ao meio que determina o comportamento dos personagens. É o momento em que os estudos psicológicos se intensificam, sendo um bom exemplo a apresentação de Freud em 1916 das *Lições*, que estão na origem da sua obra *Introdução à Psicanálise.*

Em *Conversa sobre a Encenação*, Antoine nos traça um panorama apaixonado – não sem uma grande dose de austeridade – de suas opções estéticas, éticas e morais com um olhar muito preciso sobre a cena teatral. A influência de Zola é determinante, posto que, desde a publicação de *Naturalismo no Teatro*, em 1881, ele reclamava uma reforma geral da representação – que incluía, entre outros aspectos, o jogo dos atores, os figurinos e acessórios e, sobretudo, como apontava Zola, o término de uma cenografia baseada em telões pintados, sob o reino do papelão e da tinta. A reprodução dos objetos que deveriam compor a cena necessitava ser real, tridimensional. Aproveitando as críticas ao realismo romanesco de Zola, Antoine polariza a discussão no âmbito teatral e empreende sua reforma segundo seu mestre.

"Na minha opinião", afirma Antoine, "a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais freqüente hoje – não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera" (*Conversa sobre a Encenação*).

Essa necessidade percebida por Antoine encontra-se perfeitamente adequada aos princípios dessa estética que passa a balizar a transposição do texto para a cena reclamando a noção de meio. É o aparecimento de um olhar microscópico que, ao examinar um caso à lâmina, colhe seu material e secciona sua coleta, fragmentando-a conforme a necessidade de aperfeiçoar o seu estudo, particularizando os casos.

Quanto ao trabalho teatral do diretor, Antoine chama a atenção para a especificidade dessa nova função como uma via de mão dupla, salientando o material e o imaterial inerentes à criação artística. "Quando, pela primeira vez, tive que encenar uma obra, percebi claramente que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma inteiramente material, isto é, a constituição do cenário servindo de meio para a ação, a marcação e o agrupamento das personagens; outra imaterial, ou seja, a interpretação e o movimento do diálogo" (*Conversa sobre a Encenação*).

O espaço representado na cena, segundo os preceitos naturalistas, deveria determinar o comportamento dos personagens, pois verificava-se no transcorrer do drama, por meio de uma observação científica, a influência do ambiente sobre o personagem representado. É esta percepção da cena que favorece a eclosão da noção de ator de composição, a qual Antoine se esforçava em incutir e desenvolver em seu grupo de intérpretes. Observava ele que "o *métier* dos atores e a complacência do público acabavam por sufocar a simplicidade, a vida e o natural, tanto observando-se a encenação quanto a interpretação" (*Conversa sobre a Encenação*). Por isso, foi necessário combater a excessiva vaidade e o eterno esforço, por parte dos atores, em prol do seu sucesso individual.

Os atores não haviam, até então, despertado para o significado do seu trabalho como intérpretes de personagens agora decalcados do mundo real; personagens cuja eficácia só seria alcançada pela dedicação do ator em identificar-se com eles. Continua Antoine: "Lembrem-se ainda do 'endominganento' de nossas atri-

zes. Elas se vestem menos para determinar suas personagens do que para servir de manequins vivos aos costureiros, às modistas. Arrumam-se para entrar em cena com o mesmo cuidado e a mesma coqueteria de quem vai às compras. Vejam a *toilette* de nossas *soubrettes*,[5] cobertas de diamantes, calçadas com botinas de cinco luíses. Vejam a repugnância de nossos artistas de deixar o ambiente teatral onde eles se pavoneiam e notem em nossos cenários as portas se abrirem majestosamente, de par em par, como no Louvre ou em Versalhes. Todo mundo está em traje de gala e quer aparecer da forma mais vantajosa possível diante do público. O velho instinto sobrevive e se transmite de geração em geração..." (*Conversa sobre a Encenação*).

A batalha de Antoine deu-se dentro e fora do palco. Por um lado, foi uma luta por uma reforma ética que se refletisse no comportamento dos atores tanto em cena quanto fora dela, recuperando uma dignidade e um sentido moral para investir o ator de um senso profissional e tentar consolidar sua presença numa sociedade que se moderniza. Por outro lado, a luta foi dentro de cena, chamando a atenção para a coerência da atuação e a adequação dos figurinos ao comportamento e à condição social dos personagens. O esforço de Antoine foi no sentido de fomentar o interesse nos atores pelo trabalho em conjunto, consolidando a criação em equipe e erradicando o estatuto de vedete ou de "monstro sagrado" reivindicado pelos expoentes da cena.

Quanto ao jogo do ator propriamente dito, Antoine encaminhava sua investigação na busca por uma interpretação mais sóbria, concisa e enxuta, determinada por movimentos que expressassem a "realidade humana do papel", e não o estereótipo do personagem forjado na expressão facial e vocal sublinhada por "caras e bocas" pré-codificadas. Ele asseverava que, "para traduzir o indivíduo que representam, eles [os atores] lançam mão apenas de dois instrumentos: a voz e o rosto. O resto do corpo não participa da ação. Eles estão enluvados, sempre em trajes de gala; e, não dispondo mais dos vestuários majestosos ou elegantes de outrora, trazem uma flor na lapela e anéis" (*Conversa sobre a Encenação*).

[5] Cf. nota 2 sobre a noção de ator de composição e ator tipo.

Em vez dessa atávica limitação, tradição nefasta atribuída segundo Antoine à dicção do teatro clássico e ao treinamento do ator dentro da arte declamatória, ele preconizava "que o movimento é o meio de expressão mais intenso de um ator; que todo o seu físico faz parte de cada personagem representado e que, em certos momentos da ação, suas mãos, suas costas, seus pés podem ser mais eloqüentes do que um longo monólogo; que a cada vez que o ator é percebido sob o personagem, a fábula dramática é interrompida; e que, sublinhando uma palavra, destruiriam o efeito" (*Conversa sobre a Encenação*).

Ou seja: Antoine propunha que a interpretação deveria ser processada com parcimônia, dentro de um trabalho minucioso determinado pela ação do ator que desapareceria, "colando-se à pele do personagem" para dar vida ao ser ficcional – esforço este que nos faz sonhar, ainda hoje, com noções mais contemporâneas de partitura corporal, advindas do trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas.

Constata-se, com base nesta discussão, a possibilidade de se pensar a cena tal qual uma realidade teatral alçada à sua condição de significante por intermédio da categoria de sujeito (ator/personagem), como afirma Angela Leite Lopes.[6] É neste sentido que o texto de Antoine é inaugural. Esta é a reflexão de um homem de teatro experiente, amadurecido, que ao entrar na segunda metade de sua vida ainda teria pela frente o desafio de dirigir um teatro estatal, ao qual ele impôs um repertório clássico, recuperando na sua integridade a obra de Shakespeare ao montar peças como *Júlio César*, *Coriolano* e *Romeu e Julieta*, estabelecendo um diálogo que procurava na cenografia a fusão de elementos do teatro medieval e do palco elisabetano. Ele se dedicou igualmente a reconstituir, partindo de uma preocupação com a fidelidade histórica, o ambiente e a atmosfera dos textos de Racine, Corneille e Molière.

[6] Cf. Lopes (2000:64-73).

Anterior a Antoine, somente Becq de Fouquières, com sua obra *L'Art de la Mise en Scène*, de 1884 – quase vinte anos antes, portanto –, defendia o ponto de vista de que todo o valor da representação residiria exclusivamente na obra do poeta, ao discutir a encenação de uma peça. Assim, o caráter subjetivo, a possibilidade de um espectro investigativo acerca da interpretação da obra, é um avanço significativo demonstrado por Antoine – mesmo que essa interpretação seja pelas lentes de uma estética naturalista eterna devedora da sociologia e da psicologia nascentes.

É com a valorização da participação do diretor teatral como autor da representação que se constata a transformação de campos de atuação na prática teatral, saindo-se do âmbito do ensaiador (*régisseur*, em francês) – este agenciador do bom funcionamento de uma peça sobre o palco – ou do campo da atuação de autores-ensaiadores para o campo da verdadeira criação numa perspectiva autoral, que passa a ser atribuída ao moderno diretor teatral – figura que escolhe, julga, estabelece e coordena uma linguagem própria à representação, emancipando-a do texto.

* * *

O segundo texto, posterior em questão de meses à *Conversa sobre a Encenação*, intitula-se *Conferência do Rio de Janeiro* e foi proferido durante a turnê do Théâtre Antoine pelas capitais da América Latina em 1903. A realização de conferências em cada local por onde se passava era uma prática recorrente muito difundida. Nessas comunicações, Antoine tentava expor seus princípios, suas idéias e o teor de suas pesquisas a um público estrangeiro à sua trajetória, apesar de se constituir como um público francófilo, relativo conhecedor do movimento teatral francês.[7]

[7] Esta conferência, pelo que indicam as crônicas publicadas na imprensa carioca do período, seria uma resposta de Antoine às críticas de Arthur Azevedo aos seus espetáculos. Detalhes sobre a querela entre André Antoine e Arthur Azevedo podem ser verificados consultando-se, respectivamente, Sussekind (1993:53-90) e Faria (2001:245-261).

Na fala de Antoine, constata-se que ele buscava relacionar sua pesquisa teatral, no âmbito da cena naturalista, às manifestações artísticas – em sua opinião – transformadoras que ocorreram à sua volta, tais como o movimento impressionista na pintura, com Manet; a modernização da escultura, com Rodin; o surgimento do romance naturalista, com Zola; não deixando de perceber os avanços das ciências sociais, com Taine e Renan.

Em relação à *Conversa sobre a Encenação*, sua característica é outra, pois quem fala aqui é o chefe de uma trupe, o diretor artístico e coordenador desse projeto cultural que vai da escolha à preparação do repertório para a turnê. Trata-se, portanto, de um texto expositivo sobre os autores, suas obras e os critérios adotados na escolha desse mesmo repertório. Não está em questão a consolidação de um novo ofício ou a exposição de seu perfil, como fica claro na leitura da *Conversa*, mas sim o panorama de uma prática teatral, suas influências e relações com a literatura dramática produzida sob o signo do naturalismo no teatro, além do diálogo estabelecido com a recepção dessas peças pela crítica teatral.

A atividade teatral desenvolvida por Antoine e seus contemporâneos encontrava um antagonista influente marcado por um conservadorismo exacerbado: Francisque Sarcey, "herdeiro das fórmulas estéreis de seus mestres e predecessores, La Harpe e Geoffroy, cuja influência nefasta deixou o teatro francês reduzido às lamentáveis obras do século XVIII" (*Conferência do Rio de Janeiro*).

Partindo desse julgamento, Antoine tece algumas considerações que nos remetem a problemas que ainda hoje persistem na prática teatral no Brasil ou na França, como o desajuste e a falta de entrosamento entre o discurso produzido pela crítica teatral jornalística e sua relação com a representação. É importante ficar claro que Antoine aborda aqui a questão da crítica devido ao fato de ter sido, ele próprio, surpreendido pelas crônicas e pelos comentários de Arthur Azevedo sobre seus espetáculos. A crítica de Arthur Azevedo aos textos montados pelo Théâtre Antoine estava baseada em cânones e considerações advindas dos princípios defendidos por Sarcey.

A opinião de Azevedo era fortemente influenciada pelas leituras das críticas de Sarcey que por aqui chegavam. Neste sentido, a noção basilar que norteava a atribuição de valor à representação de um texto por Sarcey – e largamente empregada pelo autor e crítico brasileiro – era a de "peça bem-feita". Ao que Antoine retruca na conferência: "Que será, meu Deus, uma peça bem-feita? (...) Há peças interessantes e peças fastidiosas. O objetivo do escritor não será interessar, comover ou divertir? E não será bem-feita toda peça cujo autor conseguir tal resultado?" (*Conferência do Rio de Janeiro*).

Esse foi um dos grandes debates do início do século XX dentro da prática teatral, pois estava em questão, dividindo os gostos e as opiniões, a primazia de um repertório constituído segundo uma normalização formal muito clara, abordando temas ideais, o realismo romanesco; e outra corrente procurando revelar não de forma ideal mas exacerbando o real, valorizando-o por meio de uma pesquisa de situações dramáticas extraídas de problemas oriundos dos segmentos menos favorecidos da sociedade e até então banidos dos palcos. Ou como prefere Antoine: "As modestas histórias de camponeses, soldados, operários, marafonas que aqui lhes apresentamos correspondem todas a um problema social, a uma tara, a um abuso ou a uma iniqüidade" (*Conferência do Rio de Janeiro*).

Como lembra Patrice Pavis em seu *Dictionnaire de Théâtre*, a esquematização da *pièce bien faite* assemelha-se a uma paródia da estrutura da tragédia clássica, com sua exposição da situação e dos personagens; seu desenvolvimento logicamente encadeado; seu ápice, na famosa *scène à faire*; e, conseqüentemente, sua conclusão de fim moralizante, tida por um longo período como a receita do sucesso econômico em termos autorais.

Assim sendo, a "arte" do autor dramático, facilitada por essa "fórmula", trabalha em função da descoberta de um tema, de situações e de personagens que se adaptem ao modelo. A *pièce bien faite* apresenta-se, portanto, como uma técnica de composição, a qual é aprendida e desenvolvida pelo autor que acrescenta a ela o seu estilo. Desta maneira, sua proliferação, de forma irrestrita, deve-

se a sua eficácia entre o grande público. Por conseguinte, ela estaria associada à capacidade de reprodução da obra de arte, conseqüentemente abrindo caminho para a vulgarização da escrita dramática. Ou seja, esse "molde parodístico" da estrutura da tragédia grega foi responsável pelo estímulo e pela proliferação de autores dramáticos, propiciando o florescimento de um número infinito de peças teatrais, em todos os gêneros, que sustentaram a indústria teatral francesa ao longo de todo o século XIX, durando ainda até a primeira metade do século XX.

A essa condição de reprodutibilidade da estrutura do texto, com variação somente temática, soma-se o temperamento histriônico e a excelência do jogo teatral das vedetes e dos monstros sagrados, que passam a trabalhar suas condições de atores sociais segundo a encomenda de peças a determinados autores. Nesse aspecto, as vedetes e os monstros sagrados do teatro do final do século XIX já prenunciavam as estrelas da televisão e do cinema.

Defendendo uma escrita livre da camisa-de-força que era a peça bem-feita, Antoine afirmava a posição de seus autores de rejeitar as regras: "... desdenhando das fórmulas correntes, trabalhando pelo exclusivo regozijo e com a proba satisfação de obedecerem a si próprios, sem a preocupação do êxito, esses artistas alargaram os horizontes do teatro, conquistaram o direito de tratar de todos os assuntos e obrigaram o público a ouvi-los sem hipocrisias" (*Conferência do Rio de Janeiro*). Ou seja: Antoine projetava-se numa posição de vanguarda ao fomentar a experimentação e a ausência de regras para uma escrita também, no caso, experimental. É necessário recuperar o aspecto de pesquisa tanto na concepção da escrita dramática, na escolha de temas, personagens, situações, ambientes etc. quanto na estruturação da narrativa cênica, ancorada na busca por uma teatralidade gerada pela profusão de objetos reais como um motor do sentido da cena.

Antoine finaliza sua conferência desculpando-se pelo fato de o imenso Teatro Lyrico não ser o espaço adequado às suas apresentações, as quais necessitariam de um ambiente mais intimista, aliando-se a isso a ausência da iluminação conveniente.

Verifica-se, portanto, na leitura dos dois textos, uma complementaridade, isto é: se na *Conversa sobre a Encenação* trata-se da nova visão da cena, buscando delinear o perfil do moderno encenador, apresentando um Antoine austero e sóbrio, na *Conferência do Rio de Janeiro* constata-se um discurso mais descontraído e bem-humorado, dedicado a apresentar os autores que possibilitaram a ele defender sua bandeira.

O trabalho de pesquisa promovido por Antoine, tanto no plano da escrita dramática quanto no da escrita cênica, gera a autonomia da cena em relação à literatura dramática, abrindo o caminho para a modernidade – a qual consagra a figura do encenador como artista demiurgo e distingue a cena como lugar da obra de arte teatral por excelência, agora livre do peso de uma normalização que lhe garanta a notoriedade diante da crítica e do público.

Antoine abre o caminho para que a direção teatral, partindo do materialismo científico, se estabeleça como arte conceitual, até abstrata – mas sobretudo autônoma, possuidora da sua própria história.

Walter Lima Torres

Conversa sobre a Encenação[1]

Tive o prazer de ser convidado para expor minhas idéias acerca da encenação. É conhecida a vida laboriosa e agitada do pessoal de teatro: agimos mais do que refletimos; e se porventura, entre profissionais, nos acontece, num momento de lazer, discutir sobre qualquer ponto de nosso *métier*, essas conversas, em que cada um se exprime por meias palavras, são bem rudimentares e me prepararam muito mal para a doutrina. Sem dúvida, já aconteceu com vocês de, numa viagem ou num passeio, se deparar com um bravo operário diante de sua obra, a talhar sua pedra ou a serrar uma peça de madeira; e se vocês são tomados pela fantasia de questioná-lo sobre a casa, a parede ou a ponte que ele está construindo, o homem, interrompendo seu trabalho, lhes conta o que ele faz, por que o faz e para que aquilo servirá. Hoje, tenho claramente a sensação de ser este companheiro desajeitado e iletrado; vou, como ele, lhes falar o melhor que eu puder sobre a profissão que exerço, e espero que perdoem minha insuficiência em nome da minha boa vontade.

* * *

Em primeiro lugar, o que é a encenação?

Um dos homens de teatro mais abalizados da atualidade, Paul Porel,[2] no Congresso da Exposição Teatral em 1900, definiu nossa arte de maneira tão exata e tão feliz que é nosso dever e nossa satisfação citar seu texto:

> Sem a encenação, sem esta ciência respeitosa e precisa, sem esta arte poderosa e delicada, muitos dramas não teriam completado seus

[1] O texto original intitula-se *Causerie sur la Mise en Scène* e está publicado na *Revue de Paris*, 2ème année, t.II, mar./abr.1903, p. 596-612.

[2] Paul Porel foi o diretor do Théâtre de l'Odéon de 1884 a 1892.

centenários, muitas comédias não teriam sido compreendidas, muitas peças não atingiriam o sucesso.

Perceber claramente num manuscrito a idéia do autor, indicá-la com paciência, com precisão, aos atores hesitantes, ver a peça surgir a cada minuto, tomar corpo. Supervisionar a sua execução nos seus mínimos detalhes, nos seus jogos de cena, até nos seus silêncios, às vezes tão eloqüentes quanto o texto escrito. Colocar os figurantes inexperientes ou desastrados no local adequado, dar-lhes estilo, misturar atores menores e maiores. Colocar em concordância todas essas vozes, todos esses gestos, todos esses diversos movimentos, todas essas coisas díspares, a fim de obter a boa interpretação da obra que lhe é confiada.

Concluída essa etapa e terminados os preparativos, feitos com método e calma, ocupar-se do lado material. Comandar, com paciência, com precisão, os maquinistas, os cenógrafos, as figurinistas, os tapeceiros, os eletricistas.

Esta segunda parte da obra terminada, amalgamá-la à primeira, depurar a interpretação, colocando-a nos eixos. Enfim, olhar do alto, em conjunto, com cuidado, o trabalho acabado. Levar em conta o gosto, o hábito do público na medida justa, afastar aquilo que pode ser perigoso sem razão, cortar aquilo que está longo, apagar os erros de detalhe, conseqüências inevitáveis de todo trabalho feito rapidamente.

Escutar as opiniões das pessoas interessadas, pesá-las no seu espírito, segui-las ou afastá-las segundo seu livre julgamento. Enfim, com o coração palpitante, abrir a mão, dar o sinal, deixar a obra aparecer diante de tantas pessoas reunidas! É uma profissão admirável, não é? Uma das mais curiosas, uma das mais apaixonantes, uma das mais delicadas do mundo.[3]

Certamente, eu não me darei ao trabalho de procurar uma fórmula mais clara ou mais artística. Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais freqüente hoje – não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera. É uma tarefa importante, e também muito nova, visto que o nosso teatro clássico francês não nos preparou de forma alguma para tal. E sucede que, apesar do considerável esforço destes últimos vinte anos, não descobrimos ainda nenhum princípio, não estabelecemos nenhuma base, não iniciamos nenhum treinamento, não formamos ninguém.

Alguns homens de teatro, originais e de espírito independente, como Montigny, Perrin e Porel,[4] sob o império da necessidade que reduzia cada vez mais a produção contemporânea, tomaram a iniciativa, começando por romper as velhas fórmulas; mas o efeito foi lento – paralisado, tanto neles mesmos quanto nas pessoas com as quais eles contavam, pelo atavismo clássico.

É seguindo essa escola, sob sua influência direta, que temos continuado o já iniciado. Quanto a mim, me submetia às condições, às novas necessidades das obras mais vivazes, mais livres, trazidas por meus companheiros do Théâtre Libre.[5]

Comecei bastante tarde na carreira – eu tinha então perto de trinta anos –, após ser rejeitado pelo Conservatório, para onde fui guiado pelo instinto de beber na fonte de mestres como Got ou Coquelin,[6] cujo gênio me maravilhava. Mas tive, para compensar

[3] A fonte deste texto empregado por Antoine para sua exposição não foi localizada.

[4] Diretores artísticos de teatro, isto é: na época, empresários e/ou administradores de casas de espetáculos. Agindo algumas vezes como encenadores, cabia a eles sobretudo programar a temporada em seus teatros. Montigny foi o célebre diretor do Théâtre Gymnase Dramatique, palco da dramaturgia realista que inspirou o teatro de mesmo nome no Brasil, a qual abrigava os "dramas de casaca"; Perrin foi o diretor da Comédie-Française; e Paul Porel, citado em nota anterior, era o diretor do Odéon.

[5] O Théâtre Libre foi fundado por Antoine em 1887. Inicialmente, tratava-se de uma empresa semiprofissional, cujos objetivos básicos eram a reeducação do ator, acostumado ao culto do vedetismo, em função de uma preocupação com o trabalho de conjunto da trupe e o compromisso com a transposição da "realidade" para o palco por meio da dramaturgia naturalista.

[6] Coquelin *ainé* (1841-1909) e Coquelin *cadet* (1848-1909) foram dois irmãos atores herdeiros da concepção realista romanesca da interpretação teatral. Eles são exemplos de atores vedetes que atuaram até a virada do século XIX. Foi a pedido de Coquelin *ainé* que Edmond Rostand (1868-1918) escreveu seu *Cyrano de Bergerac*. Já Got (1822-1901) destacava-se na interpretação de personagens tipos como valetes.

minha inexperiência, a sorte de não estar enrijecido por uma velha bagagem nem incomodado pela rotina. Aprendi teatro deixando-me guiar pelo bom senso e a lógica, como se devia fazer outrora na origem.

Já há muito tempo, faz quinze anos, no meu lazer de modesto funcionário singularmente curioso das coisas teatrais, eu havia percebido que o *métier* dos atores e a complacência do público acabavam por sufocar a simplicidade, a vida e o natural, tanto observando-se a encenação quanto a interpretação.

A prática faz o mestre. Como todo mundo ao meu redor – autores ou artistas – era novo, sem idéias preconcebidas, sem falsas tradições, fizemos o melhor que estava ao nosso alcance, aquilo que nos parecia o mais verdadeiro, o mais claro, e foi assim que a experiência e a prática precederam a teoria.

* * *

É preciso repetir que a encenação é uma arte que acaba de nascer; e que nada, absolutamente nada, antes do século passado, antes do teatro de intriga e de situações, tinha determinado sua eclosão.

Sem remontar às primeiras manifestações de nossa literatura dramática – cerimônias vindas da igreja e que continuaram sendo solenidades a céu aberto –, pode-se dizer que o teatro clássico francês, durante vários séculos, não teve necessidade de "encenação", no sentido que damos à palavra.

Um simples telão de fundo, para demarcar o palácio, a praça pública ou o salão, era suficiente.

O ator, por sua vez, a quem o rei ou o grande senhor sempre dava um figurino de corte (lembrem-se de Richelieu[7] dando um

[7] O Cardeal de Richelieu (1585-1642) foi ministro de Luís XIII, alcançando o cargo de primeiro-ministro em 1624. Incentivador das artes e das letras e apaixonado pelo teatro, ele fundou a Academia Francesa em 1634, fazendo construir no seu palácio, em 1641, uma sala de espetáculos que mais tarde deu origem à Comédie-Française.

traje de cavaleiro a Bellencour[8] para criar o Cid), se dedicava unicamente a aparecer com traje de gala diante da platéia e aí declamar seu papel, no lugar de interpretá-lo ou de vivê-lo.

Ao lembrar que os dois lados do palco estavam atravancados pelos espectadores de prestígio, observa-se, então, a impossibilidade de qualquer evolução. Quando Voltaire[9] fez com que essa gente descesse do palco para assegurar a peripécia material de uma de suas tragédias, ele estava iniciando um trabalho salutar. Mas o ator, ainda completamente impregnado do velho espírito, não seguia em nada o movimento, limitando-se, como Lekain,[10] a se desfazer dos capacetes, das perucas e dos demais apetrechos inconvenientes que o uso prolongado tornara abusivo. Do mesmo modo, ao seu redor, esses primeiros intrusos que eram tolerados sobre o palco acabaram se tornando a multidão de fidalgos desatentos ou barulhentos que se agitavam, [illegible] interpelações com a platéia. Vários de nossos teatros ainda [illegible] camarotes públicos sobre o palco, e a alguns passos de mim, cada noite, instalado num pequeno canto, devido a exigências administrativas, um destemido bombeiro nem se dá conta de que deve esse seu lugar a algum marquês fanfarrão de outrora. Que felicidade se nós não encontrássemos entre os nossos encenadores e atores os traços menos saudáveis desses antigos costumes!

Lembrem-se ainda do "endomingamento" de nossas atrizes. Elas se vestem menos para determinar suas personagens do que para servir de manequins vivos aos costureiros, às modistas. Arrumam-se para entrar em cena com o mesmo cuidado e a mesma

[8] Possivelmente, trata-se de um lapso de Antoine, pois o ator que criou pela primeira vez o papel de Rodrigo, *Le Cid*, de Corneille, na montagem de 1637, foi de fato Montdory (1594-1653).

[9] Voltaire (1694-1778), ideólogo do Iluminismo, filósofo, humanista e poeta, foi um autor de teatro dedicado às tragédias neoclássicas, as quais correspondem aos critérios da regra das três unidades: ação, lugar e tempo.

[10] Lekain, pseudônimo de Henri Louis Cain (1729-1778), foi considerado o mais célebre ator trágico francês do século XVIII. Formado por Voltaire, atribuiu-se a ele, antes do advento da moderna encenação, uma parte da reformulação em relação aos figurinos e aos acessórios, numa busca de fidelidade histórica ao texto.

coqueteria de quem vai às compras. Vejam a *toilette* de nossas *soubrettes*, cobertas de diamantes, calçadas com botinas de cinco luises. Vejam a repugnância de nossos artistas de deixar o ambiente teatral onde eles se pavoneiam e notem em nossos cenários as portas se abrirem majestosamente, de par em par, como no Louvre ou em Versalhes. Todo mundo está em traje de gala e quer aparecer da forma mais vantajosa possível diante do público. O velho instinto sobrevive e se transmite de geração em geração...

No entanto, a evolução literária foi realizada. O teatro de intriga, o teatro de situações materiais surge, o teatro onde se destacam a posição social e a vida cotidiana dos personagens. A unidade de lugar é estremecida. Fígaro pula pelas janelas e o Conde arromba as portas. Hugo publica o prefácio a *Cromwell*,[11] o grande Dumas se junta a ele. A Idade Média expulsa a Antigüidade: não se contam mais em cena os episódios trágicos e os combates heróicos. Hernani brande sua espada; Saint-Mégrin olha os astros antes de ir à casa da Duquesa de Guise e Ruy Blas empurra os móveis diante das portas de sua sala para morrer em paz. Géronte, Célimène e Sganarelo dão lugar a Marguerite Gautier, a Giboyer, ao pai Poirier; come-se em cena, dorme-se e senta-se, como Chatterton, sobre sua cama para sonhar. A encenação acaba de nascer e, dócil, vai daí em diante seguir a produção dramática.

A interpretação propriamente dita, sempre em atraso, se modifica. Fréderick[12] já não interpreta mais como Talma,[13] mas a ele

[11] Para a peça de mesmo nome, Victor Hugo (1802-1885) escreveu um prefácio (1827) à guisa de esclarecimento sobre a realização do texto, que se tornou uma reflexão sobre o Romantismo no teatro. O prefácio ultrapassa a condição de uma simples reflexão de autor para atingir a dimensão de uma teoria da estética romântica contrária aos cânones das tragédias neoclássicas.

[12] Fréderick Lemaitre (1800-1876) tornou-se famoso graças a sua criação do papel de Robert Macaire no melodrama *L'Auberge des Adrets*, de Pixérecourt. Foi para Lemaître que Alexandre Dumas, pai, escreveu o seu *Kean*, em 1836.

[13] François Joseph Talma (1763-1826) foi um ator engajado politicamente durante o período revolucionário. Sob o império napoleônico, ele se tornou o ator preferido do imperador e da esposa deste. Grande ator trágico, Talma era considerado o primeiro ator vedete dentro da perspectiva de uma era liberal, como preconiza Jean Duvignaud na sua *Sociologia do Comediante* (*L'acteur, Esquisse d'une Sociologie du Comédien*).

se iguala; sua verve romântica – um esforço tanto na direção da verdade quanto na direção da vida – faz esquecer a declamação trágica.

Mas ora! Se temos em mente o quadro, traçado pelo Sr. Porel, sobre os trabalhos necessários à preparação de uma peça de teatro, imaginemos quantos esforços repetidos e que incansável paciência não são necessários para alcançar a verdade, a vida!

* * *

Aparentemente, o público não tem a menor idéia do trabalho que representa o espetáculo o qual acaba de aplaudir. Numa platéia de teatro, a partir da quinta ou da sexta representação, muitas pessoas imaginam que a disposição material das cenas, os movimentos das personagens são [illegible]dos ao acaso ou abandonados à iniciativa dos atores.

E quanto melhor a peça é representada, mais ela dá a impressão da vida, e mais esta hipótese parece provável ao espectador ingênuo. Ele não suspeita o trabalho lento e complexo dos ensaios. Uma noite, no Ambigu,[14] quando representava-se uma pantomima, Courteline[15] escutou de uma senhora que dizia ao seu marido: "Você vê: eles não estão falando, porque hoje é o ensaio geral!" Sem ser tão ingênua talvez, nem tão engenhosa, a massa do público ignora os rudimentos de nosso ofício.

[14] O Teatro Ambigu Comique funcionava no famoso *Boulevard du Crime*. Esta denominação, atribuída ao *Boulevard du Temple* em 1825, deveu-se a uma série de crimes perpetrados nesse local. Nele concentrava-se uma série de edifícios teatrais especializados nos diversos gêneros populares: pantomima, *vaudeville*, melodrama, mágicas e várias outras formas de espetáculos que recorriam ao fantástico e ao maravilhoso, de forte apelo popular.

[15] Georges Courteline (1858-1929), jornalista e romancista. Autor teatral, seu estilo de direção acentuava menos o drama do que o cômico. Colaborando várias vezes com Antoine, forneceu alguns textos para o seu Théâtre Libre, com destaque para *Le Bouborouche* e *O Artigo 330*.

Comecemos pelo princípio. O diretor do teatro, depois de ter distribuído os papéis aos atores, confia o manuscrito da obra ao encenador, que se torna, a partir desse momento, o chefe dos estudos.

É de propósito que separo nitidamente estes dois personagens: o diretor e o encenador. Geralmente, nossos diretores assumem estas duas funções. Elas são, entretanto, bem distintas e exigem habilidades quase sempre incompatíveis.

Ser diretor, em primeiro lugar, é uma profissão. Ser encenador – ou ensaiador – é uma arte.

Hoje, a profissão de diretor exige antes de tudo as qualidades de um administrador, de um homem de negócios. Se acrescentarmos aí um pouco de audácia e, por acaso, a vontade de procurar obras interessantes; se a experiência lhe fez adquirir esse instinto especial de quem intui os grandes sucessos, as vinte e quatro horas de um dia não serão suficientes para uma jornada de trabalho do nosso diretor.

Ao contrário, o encenador e o ensaiador[16] deveriam manter-se longe de todo cálculo, de toda preocupação financeira. Muitos diretores, absorvidos, como eu lhes disse há pouco, têm um ensaiador, quase sempre um ator mais velho ou que pouco sucesso obteve na sua carreira, ao qual ele paga um cachê. Eles o empregam para destrinchar a peça, para fazer o trabalho preliminar – que julgam, sem dúvida, de pouco interesse. Eles se enganam. Não percebem que essas primeiras horas são decisivas. Posteriormente, quando eles quiserem intervir, será tarde demais: a obra dramática já terá sofrido seu contorno definitivo. Um pintor confiaria a outro pintor o cuidado de estabelecer o esboço de um quadro projetado?

Em outros lugares, na Comédie-Française, por exemplo, deixa-se a um dos atores que devem interpretar a peça, ao mais "talentoso" ou mais renomado, o cuidado de dirigir os estudos sobre ela. Procedimento igualmente inoportuno: um ator de talento não é necessariamente dotado das qualidades requisitadas

[16] Traduzi aqui, indistintamente, *régisseur* por ensaiador. Apesar de a correspondência não ser absolutamente exata na prática teatral brasileira, esta pareceu-me a mais precisa, tendo em vista o período em questão.

para encenar. Muitos grandes artistas são às vezes inaptos para esse trabalho; o temperamento pessoal, o instinto de criação que os move, impede que eles possuam uma das faculdades essenciais de um verdadeiro ensaiador: a visão de conjunto. Um ator só vê o seu papel, não importa o esforço que faça, e aumentará, se deixarmos que ele o domine, inconscientemente mas seguramente, seu significado e sua importância, em detrimento de todos. Um ator medíocre, que não atua na peça, é sempre superior, do outro lado da ribalta, ao artista célebre que interpreta diante dele.

A dificuldade está em encontrar homens de teatro artistas e que se restrinjam a essa ocupação apaixonante, mas obscura. Em alguns países, onde mais rápido do que no nosso reconheceu-se o valor dessa engrenagem, o nome do encenador figura no cartaz.

Notem que esse homem deve ter os atores nas suas mãos, os quais tornam-se, como diz [illegible]re, "estranhos animais a serem conduzidos". Para obter deles o máximo, não somente de esforço, mas de resultado, é necessário conhecê-los, conviver com eles. Os métodos de trabalho, os meios de ação diferem para cada artista, segundo seu temperamento ou seu caráter. É todo um pequeno mundo, impressionável e nervoso, que quer ser sacudido sucessivamente e afagado.

Muitos atores, por indolência, sobretudo por timidez, se recusam a trabalhar sob todos os pretextos possíveis, como um puro-sangue se recusa algumas vezes a pular o obstáculo. É toda uma arte e um prazer também, o de conduzi-los, visto que eles são quase sempre os mais bem dotados e os mais interessantes. Outros, suscetíveis e vaidosos, devem ser guiados, aconselhados, sugestionados, sem que percebam isso.

Enfim, existe aí um *métier* completo, uma diplomacia divertida, mas delicada. E se refletirmos bem que é necessário enfim compreender o autor, sentir sua obra, transcrevê-la, transpô-la, colocá-la ao alcance de cada um dos intérpretes por meio das partes que lhes cabem, compreender-se-á por que eu desejo tão vivamente que se crie entre nós esse *métier* especial e esse pessoal que não existe. Os grandes diretores não foram os que ganharam mi-

lhões, mas aqueles que eu citava ainda há pouco, e que saudarei mais precisamente com o título de grandes ensaiadores, visto que formaram artistas, desenvolveram talentos, criaram novos modos de expressão.

* * *

Quando, pela primeira vez, tive que encenar uma obra, percebi claramente que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma inteiramente material, isto é, a constituição do cenário servindo de meio para a ação, a marcação e o agrupamento das personagens; outra imaterial, ou seja, a interpretação e o movimento do diálogo.

Então me pareceu primeiro útil, indispensável, criar com cuidado, e sem nenhuma preocupação com os acontecimentos que deviam ali se desenrolar, o cenário, o meio. Porque é o meio que determina os movimentos das personagens, e não os movimentos das personagens que determinam o meio.

Esta simples frase tem ar de não dizer nada de novo; aí está, portanto, todo o segredo da impressão de novidade que deram, no princípio, as tentativas do Théâtre Libre.

Como se tem o mau hábito de marcar os primeiros agrupamentos de artistas no palco vazio, com a cena nua, antes da construção do cenário, somos levados sem cessar às quatro ou cinco disposições clássicas, mais ou menos ornadas segundo o gosto dos diretores ou o talento dos cenógrafos, mas sempre as mesmas.

Para um cenário mostrar-se original, engenhoso e característico, seria necessário estabelecê-lo, inicialmente, segundo algo já visto, paisagem ou interior; no caso de um interior, com suas quatro faces, suas quatro paredes, sem se preocupar com aquela que desaparecerá mais tarde, para deixar penetrar o olhar do espectador.

Seria necessário, em seguida, dispor as saídas naturais observando as verossimilhanças arquiteturais: indicar exatamente, traçando fora desse cenário, as peças, os vestíbulos nos quais se dão

essas saídas; mobiliar no papel esses apartamentos destinados a ser percebidos unicamente em parte, pelo espaço entreaberto das portas. Numa palavra, estabelecer a casa completa que envolve o local da ação.

Dá para sentir o quanto esse primeiro trabalho, depois de efetuado, se tornará cômodo e interessante, após ter examinado essa paisagem ou esse apartamento sob todas as suas faces, escolhido o ponto exato onde deverá ser feito o corte que nos permitirá suprimir a famosa quarta parede, mantendo no cenário seu aspecto mais característico e mais adequado à ação?

É muito simples, não? Muito bem. Nós nem sempre procedemos assim, seja por negligência, seja por falta de tempo, seja enfim porque nos servimos de antigos cenários. No entanto, é certo que nunca se faz uma boa encenação num velho cenário.

No traçado dos quatro [illegible] uma vez terminado, seguindo o método que acabamos de descrever, pode acontecer que nem todo o apartamento seja absolutamente necessário à ação. Na vida moderna, em nossas salas, nossos quartos de dormir, gabinetes de trabalho, a disposição dos lugares, assim como a natureza de nossas ocupações, nos leva insensivelmente a viver, a trabalhar em certos lugares menos do que em outros. No inverno, nos acomodamos com prazer perto do fogo, ao pé da lareira; no verão, ao contrário, é a janela ensolarada que nos atrai; vamos a ela por instinto, para ler ou para respirar.

Você compreende que importância ganham, pouco a pouco, estas considerações quando se trata de fixar um cenário. Os alemães e os ingleses não hesitam: eles combinam, cortam, traçam obliquamente, de forma a só apresentar na parte central do quadro a lareira, a janela, a escrivaninha, o canto de interior do qual necessitam.

Essas disposições tão pitorescas, tão vivazes, cheias de surpresas e de intimidade, são por demais negligenciadas na França, porque nossos encenadores continuam influenciados, apesar de tudo, pelas lembranças de nossas eternas disposições clássicas. Uma falta de simetria lhes pareceria insustentável à visão. Sua timidez roti-

neira é tão imperdoável quanto o pouco espaço concedido aos nossos arquitetos. O corte sinuoso, as linhas quebradas de nossas casas modernas fornecem ao encenador fontes inesgotáveis de pitoresco e de variedades.

Passo ao largo da fabricação propriamente dita de nosso cenário. Seríamos levados muito longe pelo exame detalhado das diversas questões que se ligam a isso: o emprego de diferentes madeiras, tecidos, papéis ou ferro, revestimentos em relevo dos quais os ingleses se servem freqüentemente.

Quero, no entanto, declarar que várias tentativas realizadas por mim ficaram sem resultado apreciável. Assim, os verdadeiros papéis de forração, as estopas revestindo o cenário, os couros, os papelões custosos e frágeis modificam pouco o aspecto geral e, constantemente mal iluminados, parecem simplesmente pintados.

Entretanto, os tetos trabalhados em relevo, as vigas de sustentação aparentes dão uma solidez, um peso, que não se conhecia com o *trompe-l'oeil* das antigas decorações. Há também muito a ganhar em justeza e verdade, marcando-se as vigas de sustentação das portas, os umbrais e recortando-se completamente as janelas.

Eu chamaria a atenção finalmente para a imperfeição de nossos instrumentos. Se, depois de ter visitado um de nossos palcos, vocês consultarem as pranchas do artigo "teatros" na *Enciclopédia*, ficariam estupefatos ao constatar que, após todos os projetos realizados em mecânica, nossos utensílios, mastros, chassis, roldanas, tambores, suportes ou contrapesos são ainda do mesmo modelo daqueles representados nessa famosa obra, datada de mais de cem anos.

Mas essa acusação não se dirige aos artistas de teatro. Somos as primeiras vítimas de um estado de coisas que se perpetua, a despeito de nossas queixas. Nossos arquitetos, nossos engenheiros, são os culpados; e os mais célebres, os mais consagrados entre eles acabam de dar o exemplo desse proverbial desleixo. O Estado, nestes dez últimos anos, fez reconstruir dois de seus teatros, incendiados há mais de vinte anos, por sinal, e despendeu milhões sem sonhar fazer o que quer que seja de novo ou de prático.

O Sr. Albert Carré, na Opéra-Comique, realiza maravilhosas encenações sem ter sido minimamente ajudado. Chegam a nos causar espanto a energia e a atividade que ele emprega para criar tão belas coisas num monumento tão incômodo e tão pouco apropriado às exigências de uma grande experiência teatral. A Opéra-Comique só continua digna de nós graças ao seu diretor, cuja inteligência sabe triunfar sobre os obstáculos que se foram acumulando.

* * *

Nosso cenário montado nos espera agora, com suas quatro paredes nuas. Antes de nele introduzir seus personagens, o encenador deve aí perambular longamente e evocar toda a vida da qual vai tornar-se o teatro. E será necessário também aparelhá-lo com sagacidade e lógica, ornamentá-lo com todos os objetos familiares com os quais podem-se servir, mesmo fora da ação projetada, durante os entreatos, os habitantes do lugar.

Essa operação, minuciosamente, amorosamente conduzida, resultará na vida. Mais tarde, subtraindo-se a quarta parede, os móveis racionalmente distribuídos em seus lugares, sem preocupação com a platéia, se apresentarão sob os aspectos mais pitorescos.

Um grande progresso, entretanto, é ainda um sonho: há muito tempo pintam-se as camas, as mesas e as lareiras em *trompe-l'oeil*; mas, nestes dez últimos anos, cedendo à irresistível necessidade de semelhança que se manifestava entre o público, tem-se, por um excesso de zelo, colocado muitos móveis verdadeiros, os mais verdadeiros possíveis, sem se duvidar de que esses móveis não estão nunca na escala da decoração, e que uma encenação inquestionável necessitaria de móveis estabelecidos segundo a perspectiva.

Cabe também a nós lutar contra duas falsas verdades indestrutíveis presentes em nossos cenários modernos: a altura das bambolinas, que não podemos abaixar sem correr o risco de que as galerias superiores percam uma parte do espetáculo, e a largura da boca de cena. Havia noutros tempos uma terceira dificuldade que

felizmente desaparece, dia a dia, de todos os teatros: o funesto proscênio! Logo ele não será mais do que uma triste lembrança, o pesadelo dos encenadores.

É necessário, no emprego do mobiliário, encontrar expedientes para tirar essa estranha impressão de vazio que as bocas de cena muito largas deixam. Nesse aspecto, pelo menos com os meios atuais, já fizemos muito. As reminiscências clássicas não nos paralisam mais: não estamos mais no tempo da mesa única de *Tartufo*.

A questão dos acessórios pintados é também vitoriosamente resolvida. Um objeto pintado sobre um cenário, hoje em dia, chama a atenção e atrapalha a visão do espectador menos prevenido. Acontece ainda, algumas vezes, aos nossos cenógrafos de paisagem ou de arquitetura, deixar passar sorrateiramente trepadeiras, flores inverossímeis ou ervas daninhas prejudiciais; mas estamos vigilantes e atentos, e quantas vezes, num bonito cenário, gerânios ou parreiras de vinho são suprimidas tão logo descobertas!

Seria necessário, nas decorações de interior, não temer a profusão de pequenos objetos, a diversidade dos pequenos acessórios. Nada melhor do que isto para dar a um interior um aspecto habitável. São essas coisas imperceptíveis que fazem o sentido íntimo, o caráter profundo do meio que se quis reconstituir.

O jogo dos atores, em meio a tantos objetos, no mobiliário complicado de nossos interiores modernos, torna-se, apesar deles e também graças a eles, mais humano, mais intenso, mais vivo de atitudes e de gestos.

* * *

E agora, vamos à luz!

Aqui a batalha continua sempre viva, e o espírito de Sarcey[17] ainda se agita. A maioria dos encenadores – com exceção de alguns

[17] Francisque Sarcey (1827-1899), formado pela École Normale, foi o incansável crítico do jornal *Le Temps*, defensor da *pièce bien faite* e do realismo romanesco, caro a autores como Alexandre Dumas, filho, Emile Augier, Octave Feuillet, Victorien Sardou, Ludovique Halévy e Henri Meilhac, entre outros menos célebres.

efeitos de noite evidentemente indicados no texto – serve-se ainda da luz brutal e crua da ribalta e das lâmpadas no máximo de suas potências.

Entretanto, os equipamentos disponíveis vêm sendo aperfeiçoados admiravelmente a cada dia. Encontramo-nos aqui longe dos tristes candelabros, velas, candeeiros e do gás, visto que após sua origem o progresso foi constante e ininterrupto.

É que a luz é a vida do teatro, a grande fada da decoração, a alma de uma encenação. Somente ela, inteligentemente manipulada, dá a atmosfera, a cor de um cenário, a profundidade, a perspectiva. A luz age fisicamente sobre o espectador: sua magia acentua, sublinha, acompanha maravilhosamente a significação íntima de uma obra dramática. Para obter magníficos resultados não é preciso temer administrá-la, espalhando-a de forma desigual.

O público, apesar de ex[illegible]ir diante de um belo cenário habilmente iluminado, ainda reclama quando não consegue distinguir nitidamente o rosto e os mínimos gestos de um ator de sua preferência. Conhecemos sua repugnância por esses crepúsculos, cuidadosamente criados, que longe de incomodar sua percepção a asseguram, sem que se dêem conta. Devemos persistir e não fazer concessões. Um dia teremos razão, e até mesmo a multidão acabará por compreender ou sentir que, para constituir um quadro, são necessários valores e harmonias que não podemos obter sem sacrificar certas partes; ela reconhecerá que assim ganha uma impressão geral mais profunda e mais artística.

Não quero dizer com isso que seja necessário impor ao público um *a priori*, como esses efeitos de luz demasiado violentos, dos quais os teatros alemães ou ingleses abusaram e que no início nos tinham seduzido pela sua novidade insólita. A profusão, o emprego repetido das projeções, feriria rapidamente o olho do espectador, e esse novo sistema seria tão insuportável quanto o antigo. Mas não devemos temer suprimir, quase sempre a exemplo dos estrangeiros, a luz da ribalta, tão falsa, tão deformadora e que, empregada inteligentemente, não será nunca a principal fonte, mas uma parte discreta e imperceptível da iluminação total.

* * *

Agora começa a segunda parte do trabalho. Podemos fazer entrar os personagens; sua habitação está preparada, cheia de vida e de claridade.

Mas aí vamos encontrar, sob o preceito da tradição, todos os expedientes, todas as resistências, toda a herança nefasta de outrora. Prepararam-nos estátuas, e precisamos de criaturas humanas capazes de agir. Devemos fazer viver os personagens dentro de suas existências cotidianas e chegam a nós homens e mulheres a quem ensinaram que no teatro nunca se deve, como na vida, falar andando. Eles não cessarão, assim como há duzentos e cinqüenta anos, de se dirigir ao público, sair de seus personagens para comentar ou sublinhar aquilo que o autor colocou em suas bocas. Ensinaram-lhes (sempre o gênero pomposo!) que é preciso acentuar corretamente, gritar segundo as regras, articular todas as palavras, sob pena de parecer comum e familiar. Eles aprenderam a procurar efeitos de detalhes, sem interesse e sem significado dentro do contexto geral, a solicitar a todo custo a aprovação do público por meio de macetes e truques do *métier*.

Para traduzir o indivíduo que representam, eles lançam mão apenas de dois instrumentos: a voz e o rosto. O resto do corpo não participa da ação. Eles estão enluvados, sempre em trajes de gala; e, não dispondo mais dos vestuários majestosos ou elegantes de outrora, trazem uma flor na lapela e anéis.

Rigorosamente moldados pelos movimentos rudimentares e primitivos de nosso teatro clássico, deformados para sempre pela cena de "fúria" ou de "sonho", esses atores ignoram a complexidade, a variedade, as nuanças, a vida do diálogo moderno, seus meandros, suas frases, suas entonações indiretas, seus subtextos,[18] seus silêncios eloqüentes.

[18] Antoine não emprega a palavra *soustexte*; ele usa a palavra *dessous*, mas pode-se deduzir, dentro do jargão teatral atual, que o encenador francês refere-se a esta conhecida noção vulgarizada com base nas pesquisas de Stanislavski.

Eis aí um balanço de quase todos os nossos iniciantes; daqueles que completaram seus estudos, que vemos a cada ano partir para o interior do país com suas bagagens antiquadas que os incomodarão durante toda a sua carreira.

O melhor do nosso pessoal teatral (excetuo evidentemente a Comédie-Française, cujos artistas são unicamente e com razão preparados para a interpretação dos clássicos) é recrutado entre os atores que se fizeram por si mesmos, no contato com o público e no trabalho sério dos ensaios minuciosos. Eles balbuciam, talvez como Dupuis,[19] Réjane[20] ou Huguenet;[21] não "dizem", mas vivem seus papéis, e são os maravilhosos intérpretes da literatura dramática contemporânea.

Eles sabem do seguinte:

que o movimento é o meio de expressão mais intenso de um ator;

que todo o seu físico faz parte de cada personagem representado e que, em certos momentos da ação, suas mãos, suas costas, seus pés podem ser mais eloqüentes do que um longo monólogo;

que a cada vez que o ator é percebido sob o personagem, a fábula dramática é interrompida;

e que, sublinhando uma palavra, destruiriam o efeito.

Eles sabem ainda que cada cena de uma peça tem seu movimento próprio, subordinado ao movimento geral da obra, e que o sentido de conjunto não deve ser entravado por nada, nem pela espera do ponto, nem por uma preocupação de efeitos pessoais.

[19] José Dupuis (1833-1900), ator e cantor dotado de uma voz de tenor bastante apreciada e uma verve histriônica acentuada, torna-se o principal intérprete das óperas cômicas de Jacques Offenbach.

[20] Réjane, pseudônimo de Gabrielle Réju (1856-1920), partindo de um repertório romântico, evoluiu artisticamente dentro da escola naturalista, cumprindo assim o programa de Antoine. Ela representou ao lado de Antoine na *Amorosa* de Porto Riche, em 1891. Réjane criou também o principal personagem de *La Parisienne*, de Becque, em 1893. Deve-se a ela a primeira interpretação de Nora de *Casa de Bonecas*, de Ibsen, na França, em 1894.

[21] Félix Huguenet (1858-?), ator e empresário, segundo Lafayete Silva (1938), esteve no Brasil em 1890, 1913 e 1918.

Enfim, eles vivem seus personagens sob nossos olhos, nos apresentam docilmente todos os aspectos, tanto materiais quanto morais.

O gênero nobre, essa eterna praga de todas as artes que sempre esteve em luta com a verdade e a vida, desapareceu de suas preocupações, e o teatro de costumes, as comédias de caráter,[22] as peças sociais de nosso tempo encontram neles seus intérpretes indispensáveis.

Esse ensinamento cristalizado do Conservatório, aplicado indistintamente a gerações inteiras de jovens, em vista de um único teatro, que não utilizará mais do que um entre dez, faz um número incalculável de vítimas. A Escola escamoteia e falseia, nivelando os temperamentos; ela derrama, ao acaso, no molde de seus heróis clássicos, todos os jovens talentos dos quais o teatro moderno teria uma urgente necessidade.

* * *

Eu queria ainda falar sobre muitas outras coisas: das multidões, de seus meios de expressão, de seus gritos, de seus agrupamentos... Mas eu devo me limitar, e esta "conversa" já durou demais.

Gostaria de manifestar toda a minha admiração pelo teatro clássico e a surpresa que experimento vendo que se examina seriamente a possibilidade de renová-lo, de modernizá-lo em sua encenação. Eu gostaria, em contrapartida, se tivesse um dia a honra de dirigir um teatro do Estado,[23] de voltar no tempo e restituir às nossas obras-primas o seu verdadeiro enquadramento, aquele de

[22] Atribui-se a Molière o formato deste gênero de comédia, cuja ênfase está no retrato, por vezes exagerado mas não menos minucioso, das propriedades morais e psicológicas de um *caractère*, entendido aqui como um perfil psicológico, um comportamento específico, atribuído a um personagem. Exemplos deste procedimento podem ser verificados em textos como *Tartufo*; *O Misantropo*; *O Avarento* e *Don Juan*.

[23] André Antoine dirigiu o Théâtre de l'Odéon, em Paris, de 1906 a 1914.

sua época. Gostaria de representar Racine com as roupas de corte de sua época, com cenários simples e harmoniosos, sem a parafernália exterior que possa atenuar o efeito de seu gênio.

Visto que Nero fala a respeito de vir algumas vezes respirar aos pés de Juno, visto que Orestes suspira, eu gostaria de reconstituir para eles os figurinos majestosos que se casam tão bem com seus furores e suas adorações.

Toda procura de cor local ou de verdade histórica me parece vã para tais obras-primas. Aos olhos de um contemporâneo de Péricles, Lekain ou Talma, teriam parecido tão pouco gregos quanto Baron.[24] Acredito firmemente que é alterar o significado dessas maravilhosas tragédias "situá-las", a não ser no tempo e no país onde nasceram. Não concebo o delicioso templo da *Victoire Aptère* arrancado por um sacrilégio à augusta paisagem que ele domina. E preferiria ter visto a *Ronde de Nuit* na sala enfumaçada onde ela resplandeceu magnificamente do que sob esse drapeado de veludo vermelho do museu de Amsterdã.

Nós, que não tivemos a grande sorte de sermos chamados nem preparados para a interpretação e o culto da arte teatral do passado, nos contentamos em empenhar nossas forças a seu serviço. Devemos simplesmente procurar o melhor, fazendo o máximo possível de experiências.

Se descobrirmos alguma coisa de verdadeiramente sólido e durável, teremos colaborado com o patrimônio comum. *La Parisienne* – com o marido que fala de seu aluguel, das calças de suas crianças e de um posto de fiscal de finanças – não deve ser encenada e representada como *O Misantropo*. Mas acredito que ela nunca será uma peça menor na história do teatro e espero, pelo contrário, que seja uma obra rara também, um glorioso anel da cadeia de ouro sem fim.

Tradução e notas de Walter Lima Torres

[24] Baron (1653-1729) foi ator e autor dramático que participou da trupe de Molière de 1670 a 1673.

Conferência do Rio de Janeiro[1]

Senhoras e senhores,

Para um homem que preza apaixonadamente a sua arte, não há nada mais agradável e mais interessante do que entreter com ela o público, ainda que este o tome por enfadonho. É por isso que, apesar de todas as razões legítimas que poderiam, neste momento, me inspirar um certo receio, ainda assim experimento uma grande satisfação em falar dos artistas que admiro e das obras que aprecio perante um auditório como esse, evidentemente simpático, uma vez que todos se deram ao incômodo de vir até aqui.

E a despeito da contrariedade que sofri no dia em que chegamos ao Rio, forçado como fui a apresentar as minhas desculpas e a manifestar a minha mágoa. [illegible]usa de um mal-entendido cuja responsabilidade não me cabia, felicito-me agora pelas circunstâncias que me levaram a reservar para mais tarde a honra de lhes dirigir a palavra.

E, realmente, eu que então mal aportara a uma terra para mim desconhecida, trazendo o espírito impregnado e cheio das preocupações e das atualidades teatrais da Europa, estava crente de que apenas tinha de expor a vocês apanhados técnicos relativos à encenação, à interpretação, à luz ou à decoração – a tudo, em suma, quanto ainda na França constitui o tema das nossas discussões e dos nossos trabalhos dramáticos.

Ademais, houve quem me dissesse no momento da partida: você vai encontrar um público muito mais instruído do que supõe, e não somente você como também os seus companheiros fica-

[1] A *Conferência do Rio de Janeiro* foi pronunciada por Antoine no dia 10 de julho de 1903 no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, tendo sido publicada no dia seguinte no *Jornal do Commercio* na página 2, em tradução não identificada. Aqui apresentamos, portanto, uma versão revista e corrigida da conferência proferida por Antoine, visto que o manuscrito original em francês não foi localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro nem na Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, nos arquivos dedicados a Antoine.

rão surpresos ao verificar o seu conhecimento. Deve, sobretudo, temer que as obras que vai mostrar a eles, o repertório do Théâtre Antoine e até o do antigo Théâtre Libre, já não lhe pareçam ultrapassadas, muito fora de moda.

Diziam outros que vínhamos para uma região de florestas virgens, um país inteiramente inexplorado, primitivo, ainda coberto de vegetação; onde os colibris voltejavam ao sol pelas ruas, perseguidos por bandos de macacos; onde os camaleões despencariam sobre as nossas cabeças em pleno meio-dia e onde, nos corredores do hotel, encontraríamos, ao despertar, serpentes enrodilhadas em nossas botinas.

A conseqüência é que eu nada ficara sabendo ao certo e, como razoavelmente se deve prever em todas as coisas humanas, havia lugar para um justo meio-termo entre as duas versões.

A imprensa daqui, com um cuidado digno de nota e espantoso empenho de documentação, fez com todo o acerto a nossa apresentação ao público; e logo em seguida, observando o nosso auditório habitual, bem depressa rareado, desde que a curiosidade do primeiro instante ficou satisfeita, reconheci perfeitamente a elite cultural benevolente e esclarecida que se encontra quase sempre em todas as grandes capitais. Mas a grande massa do público continuou a nos ignorar depois de nossa chegada, como igualmente nos ignorava antes. A verdade, porém, é que encontramos um belo país, em pleno desabrochar, uma cidade maravilhosamente situada num dos mais lindos pontos do universo. Nas suas ruas, todas as elegâncias; nas suas casas, todos os apuros da mais requintada civilização, apresentando um contraste singular com a natureza potente e vigorosa, sobre a qual o homem daqui evidentemente está prestes a conquistar para si um largo e formoso domínio.

Admiramos uma vegetação imprevista e florações de rara beleza, um clima delicioso, mas absolutamente não vimos os anunciados macacos e os papagaios. À guisa de serpente, o que encontramos foi tão-somente o velho espírito de Sarcey, que eu supunha adormecido no paraíso dos folhetinistas, e que descobri agachado sob as flores de um dos críticos principais daqui.

É certo que eu havia tido de tudo isso um vago pressentimento e, quando um empresário corajoso, o Sr. Visconde Luís de Braga,[2] honrosamente nos propôs esta excursão bastante longínqua para as nossas glórias pequeninas, não lhe ocultei de forma alguma que isso, a meu ver, significava uma estranha aventura. Tratava-se, porém, de um homem gentilíssimo e, além do mais, sumamente hábil nas coisas de sua profissão. Espírito inquieto e amigo de novidades, depois de ter apresentado a vocês quase todas as celebridades dos teatros da França e de outros países, parecia-lhe atraente trazer-lhes o pequeno grupo dos audaciosos obreiros da evolução teatral levada a efeito na França durante esses últimos anos, e que hoje em dia já ninguém contesta.

E eu deixei me dominar, apesar de antiga repugnância por essas longas viagens. Instalado em Paris, na minha casa, havia sete anos que dali não me afastava absorvido de todo pela labuta cotidiana.

Evidentemente não deixava de causar uma certa atração para os meus autores, para os meus artistas e para mim próprio essa exibição da nossa obra comum perante outros públicos e em novos meios.

Talvez essas representações longínquas das peças de nosso repertório nos permitisse avaliar-lhes melhor o justo valor, conhecê-las mais a fundo; e seria curioso ver desprender-se delas, no correr dessas representações, a porção de humanidade geral que elas comportam, conforme a maior ou menor ação que exerçam nos auditórios estrangeiros. Isso constituía uma tentativa de caráter instrutivo para nós; e quaisquer que sejam os resultados materiais, a que somos bastante indiferentes, não teremos absolutamente perdido o nosso tempo se, de regresso, principiando de novo a trabalhar, enxergarmos um pouco mais claro as coisas que se prendem às tarefas que desempenhamos.

[2] O Visconde Luís de Braga, segundo Arthur Azevedo na sua coluna "O Teatro", do jornal *A Notícia*, de 30.10.1902, era o empresário Braga Júnior, originário do Rio Grande do Sul. Braga Júnior foi o empresário que fomentou a vinda de Antoine ao Brasil.

Acontece que essas excursões à América do Sul gozam de grande prestígio em nosso país. Todos vêem com bons olhos esses eldorados maravilhosos, de onde nos chega toda sorte de douradas lendas, e era lisonjeiro para o parisiense e modesto Théâtre Antoine ser convidado, exatamente como os artistas e os virtuosos mais ilustres, a vir também procurar aqui uma consagração.

* * *

Como eu lhes dizia no começo, não foi de todo inútil adiar o momento em que deveria conversar com vocês.

Esse adiamento permite-me agora ir direito ao fim e deixa-me a esperança de destruir talvez o mal-entendido que acredito ter-se levantado a propósito das nossas representações no Rio de Janeiro.

Receio extraordinariamente que tenham lhes prometido e anunciado alguma coisa que nós não possamos dar.

De fato, o único intuito verdadeiramente interessante que nos anima não consiste de modo algum na pretensão, que talvez vocês pudessem nos atribuir, de lhes mostrar uma companhia de atores superior a esta ou àquela.

Mesmo correndo o risco de errar, sonhamos alto e queremos, sobretudo, apresentar aqui um quadro original, sumário, mas significativo e completo da atual produção dramática na França. O que mais ambicionamos é mostrar a vocês uma obra importante de cada um dos autores dramáticos que se revelaram em nosso teatro e se impuseram ao público nos últimos quinze anos.

Nesta conversa, desejaríamos que apreciassem, em mais de um exemplo, a importante evolução teatral realizada na França e que, podemos afirmar com segurança, se fez sentir na quase totalidade da produção dramática européia. Por maior que seja, em suma, a indulgência com que vocês possam nos julgar, cumpre-me dizer-lhes que não são os artistas e sim os autores do Théâtre Libre e do Théâtre Antoine que aqui se acham em excursão.

Apesar das três mil léguas que os separam da Europa, vocês são um povo privilegiado. O Velho Mundo lhes manda sucessivamente os seus mais famosos e mais comoventes artistas.

Minha grande amiga Réjane[3] trouxe a vocês, no ano passado, a graça, o espírito, a elegância, o sorriso parisiense; Coquelin[4] revelou-lhes os tesouros do nosso repertório clássico e a sua virtuosidade magistral de intérprete; Sarah Bernhardt,[5] decerto, deixou todos deslumbrados com o brilho de seu gênio onipotente. Aqui também esteve a Duse,[6] a qual, como na França, com certeza foi considerada a atriz mais emocionante e mais intensa que existe. Finalmente, Mme. Hading[7] para aqui se dirige agora, com a sua beleza triunfal.

Fiquem certos de que nem aqui nem em outra qualquer parte jamais pensamos em figurar nessa ilustre galeria. Nosso objetivo é outro; menos brilhante, sim, mas que nos inspira uma paixão muito maior.

Depois das fábulas romanescas, poéticas, espirituais e sentimentais que esses grandes artistas trouxeram para vocês, cabe ago-

---

[3] Sobre Réjane, cf. nota 20 na *Conversa sobre a Encenação*.

[4] Sobre Coquelin, cf. nota 6 na *Conversa sobre a Encenação*.

[5] Sarah Bernhardt (1844-1923) foi a grande atriz francesa da virada do século XIX para o XX. Ela não foi somente a vedete mais importante, mas um "monstro sagrado", segundo a expressão formulada por Jacques Copeau. Modelo a ser imitado pelas suas rivais, sua notoriedade se deu graças a sua célebre voz de ouro, à beleza plástica de seus movimentos e à sua fisionomia. Ganhou notoriedade mundial devido às suas interpretações do repertório realista romanesco. Sarah Bernhardt veio ao Brasil, em turnê, nos anos de 1886, 1893 e 1905.

[6] Eleonora Duse (1858-1924) era a rival italiana de Sarah Bernhardt. Ela dividia as atenções das platéias internacionais com a atriz francesa. Eleonora se destacou dentro de um repertório equivalente ao de Sarah, interpretando ainda os textos de Gabrielle D'Annunzio escritos especialmente para ela. Representou também outros autores naturalistas, como Ibsen, de quem criou os principais papéis femininos de *Casa de Bonecas* e *Hedda Gabler*.

[7] Segundo Lafayete Silva (1938), na sua *História do Teatro Brasileiro*, trata-se de Jeanne Tréfouret Hading, mais conhecida como Jane Hading (1859-1941), que entre 1892 e 1897 trabalhou na Comédie-Française. Visitou o Rio de Janeiro na condição de primeira atriz da companhia de Coquelin *aîné*, quando este veio em turnê ao Brasil em 1903.

ra a nós trazer os contos mais humildes, talvez não menos comoventes, da humanidade palpitante e viva e também da sociedade atual.

Os nossos autores compreenderam e sentiram que após todo o esplendor, depois de todo o prestígio estéril da forma, da imaginação e da fantasia, o público moderno, já então mais educado, lhes pedia outras novelas menos pueris, escritas não para embalar e adormecer a sua miséria e o seu labor, mas, pelo contrário, para estimular o seu esforço; para acostumar cada qual ao livre exame de si próprio e dos outros, fazendo nascer no coração do homem a audácia de se aperfeiçoar e de viver melhor.

As modestas histórias de camponeses, soldados, operários, marafonas que aqui lhes apresentamos correspondem todas a um problema social, a uma tara, a um abuso ou a uma iniqüidade. E é assim que o teatro, por intermédio dos jovens desta escola e desta época e graças a essas obras, longe de se perder por caminhos tortuosos ou por estradas desconhecidas, retorna ao seu ponto de partida, a sua função essencial. Deixa de ser um lugar de distração e de prazer, quase o mau lugar no qual, entre nós, escapou de se transformar com o *vaudeville* e a opereta. Passa outra vez a constituir um meio de ensinar, a tribuna, a cátedra fecunda em que se discutem as verdades eternas.

É um prazer um tanto severo, concordo, mas porventura não será bom que esse farol seja de quando em quando reaceso para manter a irradiação da arte e da beleza?

A grande honra do teatro naturalista, assim como o único merecimento dos integrantes do Théâtre Libre, foi justamente este: sentir essa necessidade e tentar restabelecer essa irradiação.

Depois de 1870, num rude despertar, sobre os sonhos do desastre fatalmente acarretado por cinqüenta anos de romantismo, de lirismo e de exaltação poética infantil e incontinente, vimos brilhar um novo sol no firmamento da França. Já não era possível que essa geração a que pertenço, tornada mais consciente e mais austera pela obrigação que tinha de refazer a pátria, ainda se interessasse pelas fábulas otimistas com que os artistas haviam alimentado a despreocupação dos seus antepassados.

Por outro lado, Renan[8] e Taine[9] concluíam a sua grande missão e começavam a ganhar credibilidade. Os homens de ciência e de estudos tomavam a dianteira dos tocadores de flauta.

Zola,[10] que há muitos anos já se dedicava ao bom combate, triunfa inesperadamente no livro e, com os seus grandes amigos Flaubert,[11] os Goncourt,[12] Daudet[13] e Maupassant,[14] vai preparando essa obra formidável de análise, de observação e de verdade, que representa de fato a glória literária da França na segunda metade do século XIX.

Carpeaux[15] e Rodin[16] arrebatavam a escultura no mesmo poderoso impulso para a vida; a pintura, reformada por Manet[17] e pelos seus companheiros da escola ao ar livre, adquiria um incremento talvez único na história de nossa arte. Não era acaso necessário e lógico que o teatro acompanhasse o movimento?

---

[8] Ernest Renan (1823-1892), escritor francês que, depois de se desviar de sua vocação sacerdotal, dedicou-se à história das línguas e das religiões. Joaquim Nabuco foi fortemente influenciado por ele.

[9] Hippolyte Taine (1828-1893), historiador e crítico literário, buscava explicar a obra literária de ficção e os fatos históricos por intermédio de três influências: o meio, a raça e o tempo.

[10] Émile Zola (1842-1902), romancista e autor dramático, preconizava a condição sociológica na narrativa ficcional. Lançou as bases de suas idéias em duas obras que reúnem várias crônicas: *O Naturalismo no Teatro* e *Nossos Autores Dramáticos* (1881).

[11] Gustave Flaubert (1821-1880), romancista, é o autor de *Madame Bovary*.

[12] Os irmãos Goncourt, Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870), são conhecidos por terem atuado em prol da campanha naturalista no romance.

[13] Alphonse Daudet (1840-1897), romancista.

[14] Guy de Maupassant (1850-1893), romancista.

[15] Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), escultor, autor de vários monumentos parisienses, como a fonte do Jardim de Luxemburgo, e responsável por parte da decoração em escultura do Palais Garnier.

[16] Auguste Rodin (1840-1917), principal escultor de sua geração. Em sua obra, destacam-se *O Pensador* e *A Porta do Inferno*.

[17] Edouard Manet (1832-1883), um dos mestres do Impressionismo na pintura.

Quando, porém, os grandes campeões do naturalismo, os mestres desde então incontestáveis do livro, cumprida sua primeira tarefa, se voltaram para o teatro, viram fechadas e solidamente aferrolhadas todas as portas.

É mister que remontemos ao que era a arte dramática francesa em 1880.

Uma trindade formidável ocupava o horizonte inteiro: Augier, Dumas, Sardou.[18] Os três dominadores dispunham de todos os teatros, ocupavam todas as estradas. Vinte anos de triunfo haviam concorrido para que os diretores lhes prestassem devota obediência e o Sr. Perrin, administrador da Comédie-Française, declarasse que tendo uma peça de Dumas para um ano e outra de Augier para outro, de nada mais precisava. Meilhac e Halévy[19] ocupavam vitoriosamente o teatro tradicional; mais abaixo, Feuillet,[20] Godinet[21] e Pailleron[22] incumbiam-se de ocupar sem demora e com êxito quase certo os raros lugares que, acidentalmente, permaneciam vagos nos cartazes.

Henri de Bordier,[23] Ponsard[24] burguesamente encadernado, obtivera logo depois da guerra, brandindo suavemente o punhal de Roland, um sucesso formidavelmente patriótico, que o consagrara poeta nacional.

[18] Victorien Sardou (1831-1908) era conhecido como o "Napoleão da arte dramática", graças à sua vasta produção. Colaborou bastante para o sucesso de Sarah Bernhardt, escrevendo de encomenda para ela personagens como Tosca, Madame Sans-Gêne, Theodora e Cleópatra.

[19] Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovique Halévy (1834-1908), dupla de autores dramáticos e libretistas que, sob o Segundo Império, colaboraram para imortalizar as melodias de Offenbach. São igualmente os libretistas de *Carmen*, de Bizet.

[20] Octave Feuillet (1820-1890), autor dramático.

[21] Edmond de Godinet (1829-1888), autor dramático.

[22] Edouard Pailleron (1834-1899), autor dramático.

[23] Até onde pudemos apurar, nada foi encontrado acerca do autor, Henri de Bordier, citado por Antoine.

[24] François Ponsard (1814-1867), autor dramático, destacou-se por se opor ao drama romântico de Victor Hugo. Abordando temas modernos, escrevia sob as regras da tragédia neoclássica.

Alguns poetas de nome já feito, o Parnaso inteiro, sucessor de Hugo,[25] cuja herança foi longamente explorada, Banville,[26] Mendès,[27] Richepin,[28] Coppé[29] e outros que ficaram menos célebres tentavam inutilmente forçar a entrada. Uma grande atriz, Sarah, contemporânea e amiga, conquistada por eles, em vão pusera ao seu serviço o gênio que possuía e o prestígio de que gozava perante o público.

A verdade é que eles chegavam demasiadamente tarde. A França não carecia apenas de frases e rimas de ouro. Não era cobrindo a chaga de reluzentes ouropéis que se havia de curá-la. Fazia-se mister um outro regime, o escalpelo e o bisturi dos realistas; era preciso o tônico da verdade, do método; tornava-se imprescindível o aparecimento de professores de coragem e de energia.

Naquele tempo, por conseguinte, nada, nenhum homem de boa vontade com alguma coisa a dizer poderia ter a esperança de, pelo teatro, chegar até o público. Este, de resto, permanecia hostil, e os nomes novos inspiravam-lhe desconfiança. Os atores, estreitamente presos às fórmulas e aos meios em que haviam crescido, dedicavam-se, como era natural, aos autores que lhe haviam feito a fortuna.

Um deles, entretanto, sem dúvida um dos maiores, o único talvez que teria o gênio preciso para interpretar Shakespeare distante da Comédie-Française, onde faria uma carreira fecunda, era Taillade.[30] Ele procurava representar – alugando a sala da Porte Saint Martin, em parceria com o autor – o *Michel Pauper*, de Henry Becque.[31] Resultado: uma desgraça, no meio da indiferença geral.

[25] Sobre Victor Hugo, cf. nota 11 na *Conversa sobre a Encenação*.

[26] Théodore de Banville (1823-1891), poeta e autor romântico.

[27] Cattule Mendès (1841-1909), poeta parnasiano.

[28] Jean Richepin (1849-1926), autor dramático

[29] François Coppé (1842-1908), poeta.

[30] Taillade (1826-1898), ator considerado um especialista na interpretação de personagens oriundos do drama popular.

[31] Henry Becque (1837-1899), autor dramático e crítico teatral. Como autor, foi um dos expoentes da cena naturalista. Suas principais peças de análise social foram *Michel Pauper* (1870), *Les Corbeaux* (1882) e *La Parisienne* (1885).

Um rapaz cheio de ardor, de ilusões e de fé, Fernand Samuel, atual diretor do Variétés, apresentara *La Parisienne* no Renaissance. O público nem de longe suspeitou da obra-prima que lhe ofereciam; e o número de representações e a cifra das receitas foram irrisórios.

Henry Becque! Estava passando por necessidade antes que visse as 150 representações da sua peça no Théâtre Antoine, que tanto amava e cujo esforço tão ardentemente apadrinhava. Se vivesse, teria agora vindo conosco e seria ele que contaria, com o seu tresloucado espírito e o seu riso perturbador, a odisséia da *Parisienne*; dessa parisiense que todas as atrizes atualmente encenam pelo mundo, cuja reprise imposta por um ministro artista à Comédie-Française foi um desastre sabiamente preparado e entretanto para lá voltou, para ocupar um luminoso lugar entre os nossos primorosos clássicos teatrais.

L'Arlésienne, de Daudet, naufragara no *Vaudeville*; Flaubert assistira à queda do seu *Candidat*; *Thérèse Raquin* não pudera ir avante; e alguns melodramas extraídos dos mais célebres romances de Zola e Daudet só triunfaram mais ou menos desfigurados, torturados, desnaturados, por adaptadores de baixa categoria. Entretanto, os dois mestres a quem violentamente recriminávamos em nosso ardor de neófitos por essas deprimentes concessões sorriam, astutamente; e Zola, de todos o melhor estrategista, dizia-me que sempre era um passo que se avançava para o público, dia a dia preparando o terreno da batalha iminente.

Dois grandes faróis se acendiam então em longínquo horizonte; mas, como bons franceses, sempre absorvidos pelo que entre nós se agita, não enxergávamos essas claridades à nossa frente. Tolstoi[32] ainda era conhecido de alguns, por *Guerra e Paz*; Ibsen,[33] porém, era completamente ignorado.

Devemos mesmo confessar que, até a hora presente, não soubemos ainda aproveitar, dessas grandes nascentes, todas as forças

[32] Léon Tolstoi (1828-1910), romancista e autor dramático russo.

[33] Henrik Ibsen (1828-1906), autor dramático norueguês.

vivificantes que elas podiam derramar sobre a nossa arte dramática. E quanto a Ibsen, principalmente, apesar do valoroso empenho de um pequeno grupo, não conseguimos ainda conquistar o nosso público para ele.

* * *

À frente desse inexpugnável posto teatral, como ele era na França há vinte anos e de que há pouco eu lhes dei idéia do significado, achava-se uma sentinela formidável, todo-poderosa, Sarcey.[34] Solidamente alojada no mais poderoso dos nossos jornais, ele ditava a opinião.

Conheci-o de perto, e se a meus amigos e a mim praticamente declarou uma guerra, não era que não me apreciasse, mesmo algumas vezes sem o confessar publicamente. A nossa comum paixão pelo teatro era, a despeito de tudo, um laço que existia entre nós; e sem que nunca nos convencêssemos um ao outro, nem sempre de forma amistosa, pessoalmente ele sempre me tratou de um modo quase afetuoso.

Assim, não iria eu querer faltar ao respeito da sua memória e apresso-me em concordar que nunca um posto foi mais justamente e mais dignamente ocupado. De uma competência única e indiscutível, adorava o seu ofício de crítico e o exercia com juvenil paixão e um terrível talento de polemista. A sua bonomia, mais fina e mais sutil do que parecia, e a sua maneira rebuscadamente familiar garantiam-lhe a compreensão do grande público.

Sem o seu beneplácito, nada ia adiante, nada conseguia triunfar. Era o guarda consagrado de nossas instituições teatrais, o campeão do teatro francês – que, aliás, quase atirou às portas da morte com indulgências sistemáticas –, o conservador oficial da nossa arte dramática. E se insisto um tanto ou quanto longamente sobre esse adversário morto, é que vim encontrar o seu nome e as suas doutrinas na pena de um dos críticos mais autorizados daqui. Reli,

[34] Sobre Francisque Sarcey, cf. nota 17 na *Conversa sobre a Encenação*.

traduzidas para a minha língua, as suas frases, que entre nós ficaram famosas sobre as peças bem-feitas.

Que será, meu Deus, uma peça bem-feita? Quem me poderá dizer por onde isso se reconhece? Há peças interessantes e peças fastidiosas. O objetivo do escritor não será interessar, comover ou divertir? E não será bem-feita toda peça cujo autor conseguir tal resultado?

Mas entre nós, atualmente, essa velha questão é letra morta. Uma peça bem-feita! Nesse caso, as duas magnas tragédias, *Édipo Rei* e *Hamlet*, seriam peças malfeitas, uma vez que o espectador sabe, desde o começo da ação, que o filho de Laio é o assassino de seu pai e que todos os preparativos e circunlóquios vêm retardar a marcha da peça shakespeariana.

Quem foi o primeiro a dizer que uma peça deveria ser constituída desta ou daquela maneira? Quem é que tinha as precisas qualidades para promulgar essa lei formidável? *O Cid*, que violou a famosa regra das três unidades, na época em que elas mais despoticamente reinavam no teatro, será então uma peça malfeita? Porventura muitas das grandes obras ibsenianas terão exposição, no acanhado sentido que Sarcey e seus adeptos dão a esse termo, e não será preciso esperar as últimas cenas do quinto ato do *Pato Selvagem* e o último ato de *Casa de Bonecas* para perceber completamente, em toda a sua luminosa extensão, a concepção do poeta?

Cada artista vem a ser, portanto, o seu próprio mestre e o único juiz dos seus processos, e a obra é "bem-feita" se impressiona o público.

Sarcey vivia preso àquela velha regra, herdeiro das fórmulas estéreis de seus mestres e predecessores, La Harpe[35] e Geoffroy,[36]

[35] Jean-François Deharpe, dito La Harpe (1739-1803), autor dramático e crítico do periódico *Mercure de France*.

[36] Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), crítico teatral conservador, um dos idealizadores da crônica teatral no formato denominado de folhetim dramático, aparecendo nos periódicos a cada dois dias. Defendendo em suas críticas o gosto pelo classicismo, a moral e os valores humanísticos, escreveu no *Journal des Débats* de 1799 até sua morte.

cuja influência nefasta deixou o teatro francês reduzido às lamentáveis obras do século XVIII.

Vocês estão, sem dúvida, surpreendidos com a paixão com que, tantos anos passados, venho ainda falar de adversários que desapareceram. É que me pareceu tornar a ver o velho defensor do *vaudeville*, ao surpreender os ecos das suas teorias numa parte da imprensa daqui. E eu me consideraria feliz se pudesse contribuir para prevenir essa mocidade, que sinto tão vibrante e simpática, contra doutrinas que entre nós quase fazem abortar um esforço de quinze anos, esterilizando toda uma floração dramática.

Não há um só autor novo e com idéias novas que Sarcey não combatesse, nem um verdadeiro artista cujo valor ele não deixasse de reconhecer. Atacou cruel e perfidamente Becque, que, aliás, lhe soube largamente responder a todos os golpes; discutiu, obstinadamente, com Zola e a escola de Médan; repeliu e excomungou os Goncourt.

Os Goncourt! As duas maiores e mais nobres figuras contemporâneas! Os Goncourt, que a esse tempo faziam o que Balzac[37] tinha se esquecido de fazer: meter o povo nos seus livros. Eles que traziam ao teatro moderno o pitoresco realista no qual exibiam corajosamente o hospital, a prisão, o circo, o tribunal; os Goncourt que faziam a educação artística da massa e da indústria francesas, revelando o Japão e o século XVIII; que, finalmente, dotavam a nossa língua de uma sensibilidade, uma finura, um frêmito delicado que ninguém, antes deles, jamais adivinhara.

O velho mestre do *Temps* esteve, pois, sempre em oposição ao que nós admiramos! E bem se pode dizer que, somente no dia em que a sua exausta mão de bom trabalhador deixou escapar o cetro da crítica, o teatro francês teve a sua liberdade.

Se, conforme me disseram, anima vocês a bela e legítima ambição de criar um teatro verdadeiramente são e vivo, uma casa de arte nacional, defendam-se dos Sarcey – se é que eles existem aqui – e não os deixem subjugar e esterilizar o seu esforço.

[37] Honoré de Balzac (1799-1850), romancista realista, autor da *Comédia Humana*, uma série de romances revelando um forte poder de observação e crítica social.

* * *

Entretanto, as coisas iam caminhando. Zola, sempre aproveitando uma brecha, tomara posse de um folhetim de crítica teatral e dava-nos poderosas páginas sobre o *Naturalismo no Teatro*. Os autores dramáticos e nós devorávamos essas páginas. Por mim, posso dizer que lhe devo tudo; nada produzi de bom, de são, de audaz, de benéfico que não me houvesse inspirado esse grande educador. Na minha mocidade, eu vivia a respirar a sua palavra fecunda, a admirá-la apaixonadamente, e a melhor satisfação da minha vida será sempre a de ter servido no teatro o seu pensamento como bom e fiel soldado.

Conservo a preciosa vaidade de ter privado da sua amizade. Nem o dinheiro, nem os lugares oficiais que ambiciono, nada neste mundo me dará nunca honra igual à de ter possuído a sua estima. Quantas vezes, entrando quase desesperado em sua casa, de lá saí outra vez cheio de coragem! Posso falar-lhes assim, tão reconhecida e entusiasticamente, desse grande homem porque me lembro de uma vez, há cerca de dez anos, em casa de Daudet, tê-lo ouvido falar da América Latina, sensibilizado pelo acolhimento que ela dava às suas obras, e das homenagens que dela recebia.

Finalmente, o administrador da Comédie-Française, homem de extremo bom senso, que disciplinara e formara o primeiro grupo de atores do mundo, o mais belo e completo que jamais se reuniu, Perrin, que descobrira e fizera aparecer o nosso grande Mounet-Sully,[38] experimenta, ele também, a influência das novas idéias. As últimas produções dos mestres todo-poderosos anunciavam crepúsculos, e Perrin decidiu-se a apresentar, como experiência, na Comédie-Française, *Les Corbeaux*, de Becque.

Nunca se soube claramente se ele gostou da peça. Becque pretendia ironicamente que não, mas levou-a à cena, maravilhosamente defendida por um admirável grupo de artistas. A tentativa, cujo resultado não se podia prever, provocou um certo rebuliço; e ela produziu entre os novos tão formidável abalo que toda a iniciativa do novo teatro nasceu naquela noite.

Na época, achava-me eu muito afastado de Paris, era soldado. Pedi uma licença e fiz a viagem especialmente para assistir à primeira representação. Verificamos mais tarde que muitos autores do futuro Théâtre Libre, hoje célebres, principalmente Brieux,[39] haviam se reunido, sem se conhecer, uns aos outros, na platéia para responder aos assobios.

Finalmente! Estava vencida a barreira, e, alimentado pela enorme produção até ali acumulada, o Théâtre Libre ia nascer, viver e prosperar. Tivemos logo um seguro traço de união, um centro de ação, e dentro de dez anos a conquista estaria ultimada.

Seria agora preciso, para completar o trabalho, depois de lhes ter falado dos nossos mestres, dos nossos inspiradores, apresentar a vocês a plêiade de autores interessados nesse bom combate, a maior parte deles hoje célebre e rica. Cumpre-me, porém, limitar-me, e penso que essa volta ao passado lhes faria medir de forma mais justa o caminho percorrido e interessaria mais do que um longo comentário sobre o presente.

* * *

Não julguem, absolutamente o Théâtre Libre e a bagagem do seu lógico herdeiro, o Théâtre Antoine, pela produção própria, mas sim pelas suas tendências, o seu esforço e a estrada que ele abriu. Não; não lhes trazemos – ai de nós! – tão-somente obras-primas, nem em todas as primaveras de uma literatura essas flores raras desabrocham. Há conosco, porém, um conjunto de obras

[38] Jean Sully Mounet, dito Mounet-Sully (1841-1916). Em 1872 é aceito na Comédie-Française e aí faz sua carreira interpretando grandes papéis do repertório trágico, destacando-se sobretudo ao atuar em textos de Victor Hugo e Shakespeare.

[39] Eugéne Brieux (1858-1932), autor dramático de teatro de tese, em que um problema social é apresentado e uma solução é proposta pelo autor. Seus principais textos são *Blanchette* (1892), no qual desenvolve o problema da educação de uma jovem de classe desfavorecida, e *La Robe Rouge*, em que critica o sistema judiciário.

curiosas, fortes, honestas, que solidamente constituem o adubo sobre o qual brotará a obra-prima do futuro.

Rejeitando as regras, desdenhando das fórmulas correntes, trabalhando pelo exclusivo regozijo e com a proba satisfação de obedecerem a si próprios, sem a preocupação do êxito, esses artistas alargaram os horizontes do teatro, conquistaram o direito de tratar de todos os assuntos e obrigaram o público a ouvi-los sem hipocrisias.

Tais obras, cuja audácia pareceu demasiadamente violenta, serviram tão-somente para fazer aceitar outras que não passariam se o caminho não lhes estivesse previamente desembaraçado.

O caminho acessível a todas as escolas ficou para o sucesso, mais que nunca, oferecido aos estreantes e aos desconhecidos. No ano passado, revelávamos Henry Bernstein[40] com o *Marché*, sua obra de estréia, a que já assistirão aqui, e este ano consagrávamos a reputação de Edmond Sée[41] e do seu *Indiscret*.

Poderíamos retrospectivamente observar o fenômeno de que os verdadeiros instigadores do movimento, os criadores do teatro, não conseguiram absolutamente apoderar-se dele. É que os gloriosos vencedores do livro e do folhetim tinham talvez dado o melhor da sua força criadora antes de abordar o teatro. Ademais, a visão do autor dramático diverge tão radicalmente daquela do romancista que não existem, quero crer, um grande livro e uma grande peça saídos do mesmo engenho. O colossal Balzac falhou no teatro; e depois dele, Flaubert, Zola, muitos outros. Pelas suas teorias novas, porém, a sua audaciosa influência tinha pesado – a despeito de tudo o mais e fortemente – sobre a produção dramática.

De toda essa vida, dessa necessidade de estudo, pesquisa, documentação para criar, logo sucedeu a necessidade de fazer coisa diversa, abandonar a eterna fábula amorosa do homem e da mulher, num momento rejuvenescida por Dumas com as historietas

[40] Henry Bernstein (1876-1953), colaborador de Antoine, que encenou sua primeira peça, *Le Marché* (1900).

[41] Edmond Sée (1875-1959), autor dramático e crítico teatral colaborador de Antoine.

do divórcio. Da imperiosa necessidade de olhar em vez de imaginar, observar a vida em torno, em vez de inventar um novo e sensacional teatro, resultou a peça social, da qual lhes trazemos uma apreciada amostra: *La Clairière*. Infelizmente, teria sido preciso submetê-los a um ciclo completo – o grito de miséria dos *Tisserands*, de Hauptman,[42] e as eloqüentes e frementes fórmulas do *Repas du Lion*, de François de Curel.[43]

Brieux, por seu lado, renunciando, digam o que disserem, à herança de Labiche – e cujo busto de gesso se arraigou fortemente aos mármores da Casa de Molière –, dedicou-se a problemas até então banidos da cena. Aplicou ao teatro a vulgarização, as grandes e vitais questões de moralidade e de higiene sociais. Vocês devem saber que as *Remplaçantes* exerceram praticamente uma grande influência sobre o aleitamento materno na França, influência que as estatísticas verificaram.

* * *

Vocês devem compreender como é variado o nosso campo de ação, quão diferente é o nosso esforço em cada época. Foi somente para isso que sentimos o desejo de despertar a sua atenção. No mais, pouca importância damos às questões de atores e de interpretação. Eis por que esta minha conversa com vocês quase deixa de se referir à arte do ator.

É evidente que a tal respeito, paralelamente ao que acabo de expor aqui, alguma coisa se produziu, entre nós, nesses últimos anos; isso, porém, não interessaria senão aos atores. Representamos o menos mal que nos é possível, mas sem nenhuma pretensão de talento ou de gênio, peças que achamos belas ou interessantes –

[42] Gerhart Hauptmann (1862-1946), fundador da escola naturalista na Alemanha. Em 1893, sob a intervenção de Zola, *Les Tisserands* foi encenado pelo Théâtre Libre de Antoine.

[43] François de Curel (1854-1928), autor dramático representante do teatro de tese, teve sua peça montada por Antoine em 1897.

eis a verdadeira regra de nosso teatro. É, aliás, bem certo que qualquer novo movimento exigirá sempre a formação de outros intérpretes, e assim, entre nós, se produz insensivelmente uma lenta mas segura transformação.

Apresento, então, ao seu julgamento, os meus companheiros e eu, em condições verdadeiramente e muito especialmente inadequadas. Este recinto de ópera ou de circo, as dimensões desta sala, tudo aqui nos embaraça e prejudica. As peças e as personagens que tentamos lhes apresentar ficam forçosamente incompletas, sem a sua atmosfera, o seu meio, a sua perfeita encenação. Esses cenários são ridículos; entretanto, nada se torna mais preciso a essas obras de vida e realidade, nas quais a decoração, aqui como lá, deve representar o papel que as descrições representam no romance.

Alguns cenários que, com dificuldade, pudemos trazer – porque esse material não tinha sido feito para viajar, na ilusória esperança de reconstituir, uma vez ao menos, diante dos olhos de vocês, um pouco da vida de uma peça –, desaparecem aqui lugubremente, afogados nas trevas.

Achamo-nos completamente privados do essencial, da própria alma do teatro: a luz! Só ela pode dar cor a um cenário, à sua extensão, às suas perspectivas. A luz atua fisicamente no espectador como o poema o sugestiona. Sem ela, não pode uma peça exercer a sua íntima significação. Não falemos, pois, do que não existe.

* * *

Resta-me despedir-me de vocês e agradecer a atenção com que por tanto tempo me ouviram sobre coisas que talvez só a mim interessem.

Naturalmente não me foi possível dar a estas notas a segurança, o equilíbrio que quisera lhes dar. Estou certo de que me desculparão. E desejo ainda que saibam ver nas minhas palavras um profundo reconhecimento ao público que tem vindo nos ver e à imprensa, que tão benévola tem-se mostrado.

Parece que foi publicado num jornal, há dias, que o meu descontentamento diante desta grande sala mal cheia me fizera pensar em abandonar o posto, antes de cumprir todas as representações anunciadas. Não acreditem. Respeito bastante o público e estou bastante grato ao seu acolhimento para jamais ter pensado em semelhante coisa.

As terras por cultivar são as mais sedutoras. Eu, por minha fé, quase lamento não ser brasileiro para ficar entre vocês, entregue à boa obra que aqui se oferece a empreender. Seria uma tentadora delícia queimar os seus cenários de papel, iluminar as obras dos autores de talento que sei existir entre vocês, cooperar, enfim, na criação do Teatro Nacional que aqui projetam.

Guardarei, podem acreditar, uma boa recordação do Rio, e direi aos meus amigos que as suas peças – é uma indiscutível verdade – foram aqui compreendidas, como em Paris, por espectadores cuja qualidade de longe compensava a quantidade.

Enfim, sinto-me perfeitamente tranqüilo. Se não dão demasiados ouvidos a Sarcey, seja qual for a lembrança que de nós lhes fique, quer tenhamos interessado a vocês ou não, ou lhes tenhamos parecido turbulentos foragidos de Montmartre ou, ainda, artistas sérios e convictos, a missão que realizamos é fecunda e há de germinar em alguma parte, em algum recanto. Algum dia, o público daqui, guiado por vocês, educado pelos seus escritores, ouvindo no teatro as insignificantes histórias de que se alimenta a produção vulgar, sentirá o desconforto e a repugnância daqueles que ouvem falar sem que nada lhe digam – e então a necessidade virá, também a vocês, de ter um pouco mais de bom senso e de verdade em cena.

Notas de Walter Lima Torres

Referências Bibliográficas

ANTOINE, André. Causerie sur la Mise en Scène. *Revista de Paris, 2ème année*, tomo II, mar./abr.1903. p.596-612.

ANTOINE, André. Conferência no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*, 11.07.1903. p.02.

ANTOINE, André. *Le Théâtre Libre*. Apresentação de Martine de Rougemont. Paris, Genebra: Slatikine, 1979. (Col. Ressources)

BABLET, Denis. *La Mise en Scène Contemporaine I: 1887-1914*. Bruxelas: La Renaissance du Livre, 1968.

BECQ DE FOUQUIÈRES. *L'Art de la Mise en Scène*. Paris: Charpentier, 1884.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*: Paris, Bordas, 1998.

DORT, Bernard. De l'Artisan à l'Artiste. *Les Cahiers: Revue de la Comédie Française*, 10, inverno 1993-1994. p.8-10.

DUVIGNAUD, Jean. *L'Acteur, Esquisse d'une Sociologie du Comédien*. Paris: Écriture, 1993.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LIMA TORRES, Walter. *Le Brésil et le Théâtre Français: la tournée du Théâtre Louis Jouvet au Brésil 1941-1942*. Memorial de DEA, Paris III, Sorbonne Nouvelle, IET, 1992.

LIMA TORRES, Walter. *Influence de la France dans le Théâtre Brésilien au XIX^e Siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Tese de Doutorado, Paris III, Sorbonne Nouvelle, IET, 1996.

LOPES, Ângela Leite. O ator e a interpretação. *Folhetim*, 6. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan./abr.2000. p.64-73.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de Théâtre*. Paris: Dunod. 1996.

SARCEY, Francisque. *Quarante Ans de Théâtre*. 8v. Paris: Bibliothèques des Annales Politiques et Historique, 1900-1901.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible. In: JOMARON, Jacqueline de (Org.). *Le Théâtre en France*. Paris: Armand Colin, 1992. p.705-730.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1938.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

WERNECK, Stella Pacheco. *Cinqüenta Anos de Teatro Francês no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: 1909-1959*. Rio de Janeiro: Publicação do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, s.d.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Col. Ellos)

Coleção **dramaturg*ias***
direção: Angela Leite Lopes

Dramaturgia pode designar, hoje em dia, tanto as obras para a cena e as que se interrogam sobre sua composição quanto o trabalho do *dramaturg*, aquele que, participando do processo de criação do espetáculo, aponta, na cena, caminhos de reflexão. Dramaturgia remete assim à feitura do teatro como espaço físico e imaginário.

É essa perspectiva contemporânea da diversidade das escritas teatrais que a coleção **dramaturg*ias*** quer trazer para o leitor. Numa proposta de atualização: algumas obras-primas da literatura dramática clássica permanecem inéditas no Brasil. Numa busca de renovação: o teatro está sempre em busca de autores novos e de novas linguagens. Numa vontade de reflexão: pela infinidade de relações críticas que o teatro produz. E, finalmente, numa homenagem às coisas do teatro: em cada capa figurará um detalhe de sua edificação.

Esta coleção é uma iniciativa da
L'Acte – Atos da Criação Teatral:
Angela Leite Lopes
Lorena da Silva
Thierry Trémouroux

Volumes publicados:

Os Negros, de Jean Genet
O Cid, de Pierre Corneille
Os Biombos, de Jean Genet
Carta aos Atores, de Valère Novarina
Zôo da Noite, de Michel Azama
Santo Elvis, de Serge Valletti